LA MUSIQUE SACRÉE



AU
IIIème CONGRÈS
INTERNATIONAL
DE
MUSIQUE SACRÉE
DE
PARIS

LA REVUE MUSICALE

Editions Richard Masse, 7, Place Saint-Sulpice, PARIS-VI

Périodicité : 10 Numéros par an
dont 5 Numéros spéciaux
et 5 Carnets Critiques

NUMERO SPECIAL DOUBLE
N° 239-240

Abonnement France : 6.000 fr
Abonnement Etranger : 8.000 fr.

LA REVUE MUSICALE

Fondée en 1920 par Henry PRUNIÈRES

Directeur Albert RICHARD — Rédacteur en Chef Raphaël CUTTOLI

Gérance et Direction : Editions RICHARD-MASSE

7, Place Saint-Sulpice - PARIS (6e) — Compte Chèque Postal : 5620-35 - Paris

Pour la vente et abonnement, s'adresser aux

Editions RICHARD-MASSE, 7, Place Saint-Sulpice, PARIS (6e) - Tél. : DANton 28-36

LA MUSIQUE SACRÉE

IIIe CONGRES INTERNATIONAL DE MUSIQUE SACREE

Le lecteur trouvera dans ce numéro spécial des textes des personnalités suivantes :

(Leurs noms sont cités dans l'ordre du sommaire)

S.S. PIE XII, S.E. Cardinal FELTIN, S.E. Mgr BLANCHET - Président du Comité du Congrès, S.E. Mgr MIRANADA Y GOMEZ - Archevêque de Mexico, R.P. ROGUET, O.P. - Directeur du Centre de Pastorale Liturgique de Paris, Mgr ROMITA - de la Sacrée Congrégation du Concile, M. CHAILLEY - Directeur de l'Institut de Musicologie de l'Université de Paris, M. l'Abbé PRIM, Secrétaire Général du Congrès, M. DUFOURCQ - Professeur au Conservatoire National de Musique de Paris, S.E. Mgr MORILLEAU - Evêque de La Rochelle et Saintes, Dom GAJARD, O.S.B. - Maître de Chœur de l'Abbaye de Solesmes, R.P. SMITS VAN WAESBERGHE (Amsterdam), M. l'Abbé BIHAN - Sous-Directeur de l'Institut Grégorien de Paris, Rév. MADSEN - Président de la N.C.M.E.A., Fr. OBAMA, O.P. (Cameroun), Mgr DUMONT, Directeur du Centre d'Etudes Russes « Istina » (Paris), M. le Prof. WELLESZ (Oxford), M. VON GARDNER - Chargé de cours à l'Université de Munich, Dr LEVI - Chargé de recherches à l'Université Hébraïque de Jérusalem, M. le Prof. AHRENS (Allemagne), M. REBOULOT (Paris), M. DENIS (Paris), R.P. FRAILE MARTIN, O.P. - Professeur à l'Université de Salamanque, M. l'Abbé JEANNETEAU - Directeur de l'Ecole de Musique Sacrée de l'Université d'Angers, M. CONSTANT-MARTIN (Paris), M. DEREUX (Paris), M. RAUGEL - Vice-Président de la Société Française de Musicologie, M. de AMEZUA (Espagne), M. LITAIZE (Paris), M. ROBERT (Versailles), M. le Prof. WOLFF (Leipzig), R.P. GELINEAU, S.J. - Professeur à l'Institut Catholique de Paris, M. l'Abbé KAELIN - Directeur du Chant religieux (Diocèse de Fribourg, Genève et Lausanne), S.E. le Cardinal COSTANTINI - Chancelier de l'Eglise Romaine, M. l'Abbé SASTRE - Aumônier des Etudiants de la France d'Outre-Mer (Dahomey), M. le Prof. ACHILLE (Martinique), R.P. PAROISSIN - des Missions Etrangères de Paris, Fr. BASILE - des F.F. du Sacré-Cœur, M. l'Abbé ROUSSEL - Maître de Chapelle de la Cathédrale de Versailles, Mlle Odette HERTZ - Directrice du Mouvement « Ward » pour la France, Mgr MAILLET - Président de la Fédération Internationale des « Pueri Cantores », M. IMBERT, M. de BRY - Secrétaire Général de l'Académie du Disque, M. l'Abbé de NYS.

LA MUSIQUE SACRÉE

LA MUSIQUE SACRÉE

AU
IIIème CONGRÈS INTERNATIONAL DE MUSIQUE SACRÉE — PARIS-JUILLET 1957



LA
REVUE
MUSICALE

EDITIONS RICHARD - MASSE

7, place Saint - Sulpice — PARIS-VIe

AUX LECTEURS

Au seuil de votre lecture vous allez avoir, Chers Lecteurs, une longue route à parcourir; la matière du présent recueil comporte de tels chemins différents et tous convergeants vers le même problème : « LA MUSIQUE SACREE », *que je vous dois quelques mots, pour vous expliquer comment ont été réunis les nombreux textes que vous y trouverez.*

Dès l'annonce du IIIe Congrès International de Musique Sacrée, qui devait se tenir à Paris en juillet 1957, « La REVUE MUSICALE » *avait pris contact avec M. l'abbé Prim, Secrétaire général du Congrès, afin que nous fût accordée la possibilité de publier un numéro spécial de la Revue sur cet événement.*

A cette fin, notre collaborateur et ami, M. Cuttoli, suivit jour par jour, les travaux du Congrès et prit différents contacts avec ses organisateurs.

Sans doute trouverez-vous bon que je vous présente le contenu de ce numéro spécial. Celui-ci a pu utiliser les Communications faites au Congrès, mais, il ne peut en aucune façon être considéré comme un document complet de cette manifestation. D'ailleurs, nous sommes heureux de pouvoir annoncer le projet de la publication intégrale des ACTES du CONGRES, dont nous donnons en fin de numéro, un sommaire détaillé.

Il ne faut donc pas qu'il puisse y avoir confusion : le propos de la « *Revue Musicale* » *a été de donner une* idée d'ensemble *aussi juste et complète que possible des travaux et des manifestations musicales du Congrès. Cet objectif de* « *synthèse équilibrée* », *nous espérons l'avoir atteint.*

Congrès réservés à ce sujet et enfin à tout ce que l'expérience de la vie pastorale ou les progrès des connaissances en cet art et en cette science suggèrent d'opportun. Nous avons l'espoir, par là, que les dispositions prises par saint Pie X dans son motu proprio qu'il appela à juste titre « le code juridique de la musique sacrée », en seront de nouveau confirmées et imposées, qu'elles apparaîtront encore plus lumineuses et fondées sur de nouvelles raisons. Ainsi donc, en s'adaptant aux conditions actuelles et en s'étant comme enrichi, l'art magnifique de la musique sacrée répondra toujours de mieux en mieux à sa fonction élevée.

I

HISTOIRE

Après avoir tracé un rapide historique de la Musique Sacrée dans l'ancien Testament et l'Eglise primitive, le Pape insiste plus particulièrement sur l'évolution du chant grégorien et de la polyphonie et met en lumière le rôle de ses prédécesseurs en ce domaine :

LE ROLE DES PAPES

Les Souverains Pontifes ont toujours rempli avec soin ce devoir d'attentive vigilance et le Concile de Trente a sagement proscrit « ces œuvres musicales dans lesquelles soit l'orgue soit le chant introduirait quelque élément sensuel ou impur ». Sans oublier beaucoup d'autres Souverains Pontifes, notre prédécesseur d'heureuse mémoire Benoît XIV, par son Encyclique du 19 février 1759, en préparation du Grand Jubilé, avec une remarquable érudition et une grande abondance d'arguments, exhortait tout particulièrement les évêques à écarter de toutes manières les procédés illicites et inconvenants qui s'étaient introduits indûment dans la musique sacrée. Nos prédécesseurs Léon XII, Pie VIII, Grégoire XVI, Pie IX, Léon XIII ont suivi la même voix. On peut toutefois affirmer à bon droit que notre prédécesseur d'immortelle mémoire saint Pie X, a réalisé la somme pour ainsi dire, de la restauration et de la réforme de la musique sacrée, en imposant de nouveau les principes et les règles de la tradition des anciens,

Lettre encyclique de S. S. PIE XII sur la Musique Sacrée [1]

A Nos Vénérables Frères, Patriarches, Primats, Archevêques, Evêques et autres Ordinaires locaux en paix et communion avec le Saint-Siège.

LA Musique Sacrée et son ordonnance ont toujours été pour nous un sujet du plus vif intérêt. C'est pourquoi il nous a semblé que le moment était venu d'en reprendre l'étude méthodique dans une Encyclique en même temps que de répondre plus au long à de nombreuses questions qui ont été soulevées et discutées durant ces dernières dizaines d'années, afin que cet art si noble et délicat rehausse davantage encore la splendeur de la célébration du culte divin et développe plus sûrement la vie spirituelle des fidèles. Nous voulons aussi donner une réponse aux vœux que beaucoup d'entre vous, Vénérables Frères, nous ont manifestés, dans leur sagesse pastorale, ainsi qu'aux souhaits que d'éminents musiciens et des maîtres réputés de la musique sacrée ont formulés dans les

(1) La présente traduction est extraite de la Revue « **Musique et Liturgie** » (nº 50-51 de juillet 1955), traduction dont la même Revue a édité un tirage à part.

Plusieurs modifications au texte initial de l'Encyclique sont intervenues depuis sa publication dans « **L'Osservatore Romano** ». On les trouvera dans les « **Acta Apostolicæ Sedis** » (1956). Les deux premières modifications sont relatives à la partie historique non reproduite ici, la troisième est indiquée dans notre note de la p. 14 ; la dernière concerne la p. 20 (10e ligne) : lire « unis aux autres instruments et à l'orgue... » (Précisions fournies par Dom Claire de l'abbaye de Solesmes).

Congrès réservés à ce sujet et enfin à tout ce que l'expérience de la vie pastorale ou les progrès des connaissances en cet art et en cette science suggèrent d'opportun. Nous avons l'espoir, par là, que les dispositions prises par saint Pie X dans son motu proprio qu'il appela à juste titre « le code juridique de la musique sacrée », en seront de nouveau confirmées et imposées, qu'elles apparaîtront encore plus lumineuses et fondées sur de nouvelles raisons. Ainsi donc, en s'adaptant aux conditions actuelles et en s'étant comme enrichi, l'art magnifique de la musique sacrée répondra toujours de mieux en mieux à sa fonction élevée.

I

HISTOIRE

Après avoir tracé un rapide historique de la Musique Sacrée dans l'ancien Testament et l'Eglise primitive, le Pape insiste plus particulièrement sur l'évolution du chant grégorien et de la polyphonie et met en lumière le rôle de ses prédécesseurs en ce domaine :

LE ROLE DES PAPES

Les Souverains Pontifes ont toujours rempli avec soin ce devoir d'attentive vigilance et le Concile de Trente a sagement proscrit « ces œuvres musicales dans lesquelles soit l'orgue soit le chant introduirait quelque élément sensuel ou impur ». Sans oublier beaucoup d'autres Souverains Pontifes, notre prédécesseur d'heureuse mémoire Benoît XIV, par son Encyclique du 19 février 1759, en préparation du Grand Jubilé, avec une remarquable érudition et une grande abondance d'arguments, exhortait tout particulièrement les évêques à écarter de toutes manières les procédés illicites et inconvenants qui s'étaient introduits indûment dans la musique sacrée. Nos prédécesseurs Léon XII, Pie VIII, Grégoire XVI, Pie IX, Léon XIII ont suivi la même voix. On peut toutefois affirmer à bon droit que notre prédécesseur d'immortelle mémoire saint Pie X, a réalisé la somme pour ainsi dire, de la restauration et de la réforme de la musique sacrée, en imposant de nouveau les principes et les règles de la tradition des anciens,

grâce à la rédaction d'un statut d'ensemble tel que le réclamaient les temps modernes. Enfin, de même que notre prédécesseur immédiat, d'heureuse mémoire, Pie XI dans la Constitution apostolique *Divini cultus sanctitatem* du 20 décembre 1929, nous avons nous aussi par la Lettre encyclique *Mediator Dei* du 20 novembre 1947, voulu développer et confirmer les prescriptions des Pontifes précédents.

II

LOIS FONDAMENTALES

Il n'y aura personne à s'étonner que l'Eglise veille avec un tel soin sur la musique sacrée. Ce qui l'intéresse n'est pas de porter des lois esthétiques ou techniques dans le domaine de la noble doctrine de la musique, mais de la préserver contre tout ce qui pourrait la rendre moins digne, car sa destination est d'être appelée au service d'une chose aussi importante qu'est le culte divin.

REGLES DE L'ART EN GENERAL

En ce domaine, la musique sacrée n'obéit pas à d'autres lois ni à d'autres règles que celles qui s'imposent à tout art religieux, voire à l'art en général. Nous n'ignorons pas que ces dernières années quelques artistes, en causant une grave offense à la piété chrétienne, ont osé introduire dans les édifices sacrés certaines de leurs œuvres, totalement dépourvues d'inspiration religieuse et absolument contraires aux justes règles de l'art. Ils s'efforcent de justifier cette déplorable manière d'agir par des arguments spécieux qui découlent, affirment-ils, de la nature propre et du caractère de l'art. Ils ne cessent de répéter que l'inspiration qui guide la pensée de l'artiste est libre et qu'il n'est pas permis de lui imposer des lois ou des règles étrangères à l'art même, qu'elles soient religieuses ou morales, sans léser gravement la dignité de l'art et sans passer des chaînes et des entraves à l'activité de l'artiste qui est mue par l'inspiration sacrée.

De tels arguments soulèvent une question vraiment difficile et grave qui concerne tout art et tout artiste et dont la solution ne peut être trouvée dans des raisonnements tirés de l'art et de l'esthétique ; c'est à partir du principe suprême de la fin dernière qu'elle doit être tranchée, de ce principe sacré et inviolable qui régit tout homme et toute action humaine. Fondée

sur la nature et l'infinie perfection de Dieu même, la loi qui oriente et ordonne l'homme vers sa fin suprême — qui est Dieu — est si absolue, si nécessaire que Dieu lui-même ne pourrait en dispenser personne. Cette loi éternelle et immuable oblige l'homme lui-même et toutes ses actions à manifester et, dans la mesure de ses forces, imiter l'infinie perfection de Dieu, à la louange et à la gloire du Créateur. L'homme donc, puisqu'il est né pour parvenir à cette fin suprême, a le devoir de se conformer au divin archétype et d'orienter l'action de toutes ses facultés, aussi bien du corps que de l'esprit, en les ordonnant sagement entre elles et en les soumettant, comme il convient, à la fin à atteindre.

C'est donc d'après leur harmonie et leur concordance avec la fin dernière de l'homme que même l'art et ses œuvres doivent être jugés ; car l'art doit certainement être compté parmi les plus nobles activités du génie humain puisqu'il cherche à exprimer dans des réalisations humaines ce qui touche à l'infinie beauté divine et pour ainsi dire, à en refléter l'image.

C'est pourquoi « l'art pour l'art », comme l'on dit si souvent, ce principe d'après lequel, au mépris de cette fin essentielle à toute créature, on affirme que l'art est totalement libéré des lois qui n'émaneraient pas de lui seul, ou bien n'a aucune valeur, ou bien cause une grave offense à Dieu lui-même, Créateur et fin dernière. Car la liberté de l'artiste — qui n'est pas une force aveugle le poussant à agir suivant son propre jugement ou guidé par quelque besoin de nouveauté — n'est pas du tout contrainte ou abolie, mais plutôt ennoblie et perfectionnée du fait qu'elle est soumise à la loi de Dieu.

REGLES DE L'ART SACRE EN PARTICULIER

Ces considérations que l'on doit appliquer à toutes les productions de n'importe quel art, il est évident qu'elles valent aussi pour l'art religieux et sacré. Plus encore. L'art religieux, en effet, est voué à Dieu, à sa louange et à sa gloire puisqu'il n'a pas d'autre but que d'aider les fidèles à élever pieusement leur esprit en Dieu par les œuvres qu'il propose à leurs yeux et à leurs oreilles.

C'est pourquoi l'artiste qui ne professe pas les vérités de la foi ou qui vit éloigné de Dieu dans sa mentalité et dans sa conduite ne doit en aucune manière toucher à l'art religieux ; il lui manque en effet cette sorte d'œil intérieur capable de lui montrer ce qui est requis par la majesté de Dieu et par son culte. Il ne peut espérer que ses œuvres, dépourvues

de sens religieux, même si éventuellement elles révèlent l'homme qualifié dans son art et doué d'une certaine habileté technique, inspirent jamais cette piété et cette foi qui conviennent au temple de Dieu et à sa sainteté, et par conséquent, soient dignes d'être admises dans les édifices sacrés par l'Eglise, gardienne et maîtresse de la vie religieuse.

Quant à l'artiste dont la foi est solide et la vie digne d'un chrétien, lorsqu'il sera poussé par l'amour de Dieu et qu'il utilisera avec religion les dons reçus du créateur, il tendra tout son effort à exprimer et traduire avec tant d'adresse, d'élégance et de bonheur, grâce aux couleurs, aux lignes, aux sons et à l'harmonie, ces vérités qu'il professe, cette piété qu'il pratique, que cet exercice sacré de son art sera pour lui-même aussi une sorte d'acte de culte et de religion et qu'il apportera aux fidèles une aide puissante et vive pour la foi et la piété.

De pareils artistes, l'Eglise les a toujours mis et les mettra toujours à l'honneur. Elle leur ouvre toutes grandes les portes de ses églises, heureuse de reconnaître l'aide considérable que leur art et leurs activités apportent à l'efficacité de son ministère apostolique.

ROLE EMINENT DE LA MUSIQUE SACREE

Or, ces règles et ces lois de l'art religieux obligent plus étroitement et plus intégralement encore la musique sacrée, car elle touche le culte divin lui-même de plus près que la plupart des autres beaux-arts, comme l'architecture, la peinture et la sculpture. Ceux-ci en effet, s'appliquent à préparer pour les rites divins un cadre digne, alors que la musique sacrée occupe une place importante dans les cérémonies et les rites eux-mêmes. C'est pourquoi l'Eglise doit prendre garde avec le plus grand soin, du fait que la liturgie en fait comme son auxiliaire, d'écarter de la musique sacrée tout ce qui conviendrait moins au culte sacré ou tout ce qui pourrait empêcher les assistants d'élever leur âme vers Dieu.

C'est bien la dignité de la musique sacrée et son but sublime que de parer et d'embellir de ses plus belles mélodies et de ses splendeurs soit celle du peuple chrétien louant le Très-Haut, que de rendre plus vivantes et plus ferventes les prières liturgiques de la communauté chrétienne, afin que tous puissent avec plus de force, d'intensité, d'efficacité, louer et supplier le Dieu Un et Trine. Grâce à la musique sacrée, grandit l'honneur que rend à Dieu l'Eglise unie au Christ son chef, s'accroissent les fruits que les fidèles entraînés par les chants sacrés, recueillent de la liturgie

sacrée et manifestent par une vie et une conduite dignes d'un chrétien. L'expérience quotidienne l'enseigne. De nombreux auteurs anciens et modernes en témoignent.

Voici, à propos de chants exécutés « avec une voix limpide et sur une très heureuse mélodie » ce que saint Augustin écrit : « Je sens que, chantées de cette façon, les paroles sacrées elles-mêmes enflamment la piété de nos âmes avec plus de dévotion et de ferveur que si elles n'étaient pas ainsi chantées, et que tous les sentiments de notre esprit, chacun suivant ce qu'il y a de différent dans son caractère, possèdent leurs modes particuliers d'expression dans la voix et le chant qui les excitent par je ne sais quelle affinité secrète ».

ROLE LITURGIQUE

On peut facilement conclure que la dignité de la musique sacrée et son importance sont d'autant plus grandes qu'elle touche de plus près à l'acte suprême du culte chrétien, le sacrifice eucharistique de l'autel. Il n'y a donc rien de plus élevé, rien de plus sublime pour elle que de faire un délicat accompagnement à la voix du prêtre offrant la divine victime, de répondre joyeusement à ses demandes avec l'assemblée des assistants et d'embellir toute la fonction sacrée par la noblesse de son art. De ce service éminent se rapproche fort le rôle que joue la musique sacrée lorsqu'elle accompagne et rehausse les autres cérémonies liturgiques, en premier lieu la récitation au chœur de l'office divin. Cette musique « liturgique » mérite donc le plus grand hommage d'honneur et de louange.

ROLE EXTRA LITURGIQUE

Toutefois, c'est aussi dans une grande estime qu'on tiendra la musique qui, sans être au service particulier de la liturgie, aide cependant beaucoup la religion par son style et sa finalité et qu'on appelle à juste titre musique « religieuse ».

Il est exact que ce genre de musique sacrée, (1) qui trouva son origine dans l'Eglise et commença sous sa protection à se développer heureusement, peut lui aussi, l'expérience en fait foi, exercer sur le cœur des chrétiens une grande et salutaire action soit au cours des fonctions et cérémonies non liturgiques dans les églises, soit à l'extérieur pour les diverses solennités et célébrations. En effet, la mélodie de ces chants, le plus souvent composée en langue vulgaire, s'imprime dans la mémoire presque sans

(1) « Qu'on appelle populaire, et » (cf. Acta Apostolicae Sedis. 1956).

effort ni travail et, en même temps que les airs, les mots et les idées pénètrent l'esprit, sont souvent répétés et plus profondément compris. Il s'ensuit que même les jeunes garçons et filles, en apprenant ces chants dès le jeune âge, y trouvent une aide excellente pour connaître, goûter et retenir les vérités de notre foi au grand profit du ministère catéchétique. Les adolescents et les adultes, dans leurs moments de récréation, y trouvent un plaisir pur et sain. Les réunions et les plus solennelles assemblées en reçoivent une sorte de grandeur religieuse ; enfin les familles chrétiennes en tirent une pieuse joie, un doux réconfort et un avantage spirituel. Aussi ces chants religieux populaires apportent-ils à l'apostolat catholique une aide puissante qui commande de les cultiver et encourager avec tout le soin possible.

LA MUSIQUE SACREE VERITABLE APOSTOLAT

C'est pourquoi lorsque nous insistons sur les multiples qualités et l'efficacité apostolique de la musique sacrée nous mettons en relief une chose qui peut apporter la plus grande joie et la plus grande satisfaction à tous ceux qui se sont voués d'une manière ou d'une autre, à son étude et à sa pratique. Tous en effet, qu'ils composent des pièces musicales avec tout leur art, qu'ils les dirigent ou qu'ils les exécutent dans un ensemble choral ou instrumental, tous exercent sans aucun doute, quoique sous des aspects variés et différents, un véritable et authentique apostolat, et ce sont les récompenses et les honneurs des apôtres qu'ils recevront avec abondance du Christ, Notre Seigneur, chacun selon qu'il aura fidèlement rempli son emploi. Qu'ils conçoivent donc pour celui-ci une grande estime : il les fait non seulement artistes et maîtres en leur art, mais encore ministres du Christ Seigneur et ses collaborateurs dans l'apostolat. Qu'ils en reconnaissent la dignité jusque dans leurs mœurs et dans leur vie.

III

DIFFERENTS GENRES DE LA MUSIQUE SACREE

Puisque, si grande est la dignité, si grande l'efficacité de la musique sacrée et du chant religieux, comme Nous venons de l'exposer, il est d'une souveraine nécessité d'apporter un zèle et un soin très attentifs à les disposer sous tous les rapports de telle manière qu'ils puissent heureusement produire leurs fruits salutaires.

Tout d'abord, le chant et la musique sacrée qui ont les liens les plus étroits avec le culte liturgique de l'Eglise doivent conduire à la fin sublime qui leur est proposée. Donc cette musique, selon les sages avertissements de notre prédécesseur saint Pie X, « doit nécessairement posséder les qualités propres à la liturgie ; en premier lieu la sainteté et l'excellence de la forme ; d'où découle de soi-même cette autre note qui est l'universalité ».

LE CHANT GREGORIEN

Qu'elle soit *sainte.* Tout ce qui a saveur profane, elle ne doit ni l'admettre en elle-même, ni le laisser s'insinuer dans sa présentation. Cette sainteté est l'attribut éclatant de ce chant grégorien qui a été en usage dans l'Eglise au cours de tant de siècles, et que l'on peut appeler en quelque sorte son patrimoine. Ce chant en effet, en raison de la convenance intime des mélodies avec le texte sacré des paroles, non seulement s'adapte à celles-ci de la façon la plus étroite, mais encore est comme une traduction de leur sens et de leur vertu et insinue leur charme dans les âmes des auditeurs. Et elle produit ce résultat par des moyens musicaux simples et purs, mais inspirés par un art si sublime et si saint qu'ils excitent chez tous une sincère admiration, et que les spécialistes eux-mêmes de la musique sacrée et ses praticiens les considèrent comme une source inépuisable d'où ils feront jaillir des œuvres nouvelles. Conserver avec zèle le précieux trésor du chant sacré grégorien, le répandre largement dans le peuple chrétien est le devoir de tous ceux à qui le Christ Seigneur a confié la garde et la dispensation des richesses de son Eglise. C'est pourquoi ce qui a été sagement réglé et prescrit par Nos prédécesseurs, saint Pie X, appelé à juste titre le restaurateur du chant grégorien, et Pie XI, Nous aussi, en considération des caractères remarquables que possède le chant grégorien original, Nous désirons et ordonnons de le réaliser, c'est-à-dire que dans l'accomplissement des rites sacrés de la liturgie son usage soit d'un emploi très large, et qu'on donne tout son soin à l'exécuter avec fidélité, dignité et piété. Si l'introduction des fêtes récentes réclame la composition de mélodies nouvelles, celles-ci seront demandées à des maîtres vraiment experts en cet art, afin qu'elles obéissent fidèlement aux lois particulières du chant grégorien authentique, et que ces nouvelles compositions s'accordent pleinement avec les anciennes en valeur et en pureté.

Si ces règles ont été vraiment observées sur tous les points, satisfaction sera donnée aussi à cette autre propriété de la musique sacrée, qu'elle doit présenter un type d'*art véritable*. Et si le chant grégorien résonne dans toute sa pureté et son intégrité dans les églises catholiques du monde entier, lui aussi, comme la sainte Liturgie Romaine, présentera la note d'*universalité*, de telle sorte que les chrétiens, où qu'ils se trouvent, reconnaissent ces chants comme ceux de leur famille et de leur maison natale et qu'ils éprouvent avec grande consolation spirituelle, jusqu'où va l'admirable unité de l'Eglise. C'est là une des principales raisons pour lesquelles l'Eglise souhaite tellement que le chant grégorien, pour les paroles, soit strictement lié au texte latin correspondant de la liturgie sacrée.

Certes, nous n'ignorons pas que le Saint-Siège lui-même, pour certains motifs graves mais tout à fait définis, a concédé en ce domaine certaines exceptions, dont cependant nous ne voulons absolument pas qu'on les étende ou qu'on les développe, ni que, sans la nécessaire permission du Saint-Siège, on les applique à d'autres régions. Bien plus, là même où il est permis d'utiliser ces concessions, les Ordinaires des lieux et les autres pasteurs doivent veiller avec zèle à ce que les chrétiens, dès l'enfance, apprennent les mélodies grégoriennes au moins les plus faciles et les plus courantes, et sachent les exécuter jusque dans les fonctions liturgiques, afin qu'en cela aussi l'unité et l'universalité de l'Eglise resplendissent toujours davantage.

Cependant, là où une coutume séculaire ou immémoriale admet qu'à la messe solennelle, après que les paroles sacrées de la liturgie ont été chantées en latin, on introduise quelques cantiques populaires en langue vulgaire, les Ordinaires des lieux pourront le laisser faire « si, étant données les conditions des lieux et des personnes, ils jugent que cette (coutume) ne peut pas en prudence être déracinée », en maintenant cependant la loi qui prescrit qu'on ne doit pas chanter une traduction littérale en langue vulgaire des paroles liturgiques, comme on l'a fait remarquer plus haut.

Mais pour que les chanteurs et le peuple chrétien comprennent bien ce que signifient les paroles liturgiques liées aux mélodies musicales, nous nous plaisons à emprunter aux Pères du Concile de Trente l'exhortation qu'ils adressent surtout « aux pasteurs et à chacun de ceux qui ont charge d'âmes d'expliquer souvent ou de faire expliquer par d'autres, au cours de la célébration de la messe, quelque chose de ce qui s'y lit et qu'ils s'attachent particulièrement à faire entendre quelque mystère de ce très saint sacrifice, surtout les dimanches et les jours de fête ».

Qu'ils le fassent surtout au moment où l'on donne la catéchèse au peuple chrétien. La chose est plus facile et plus libre en notre temps qu'aux siècles passés, parce que les textes de la liturgie traduits dans la langue du peuple, avec leur explication, se trouvent dans des livres portatifs et des livrets qui, étant dans presque tous les pays l'œuvre d'écrivains qualifiés, peuvent efficacement aider et éclairer les fidèles, si bien qu'eux aussi comprennent ces textes qui sont prononcés en langue latine par les ministres sacrés de façon à pouvoir en quelque sorte y participer.

DANS LES RITES NON ROMAINS

Il est aisé de saisir que ce que nous venons d'expliquer brièvement au sujet du chant grégorien concerne principalement le rite romain de l'Eglise, mais qu'on peut l'adapter aussi, toutes proportions gardées, aux chants liturgiques des autres rites, soit d'Occident, comme l'Ambrosien, le Gallican, le Mozarabe, soit des divers rites orientaux. Tous en effet, en même temps qu'ils montrent l'admirable richesse de l'Eglise en actions liturgiques et formules de prières, gardent aussi dans leurs chants liturgiques respectifs, de précieux trésors qu'il faut protéger et venger non seulement contre toute destruction, mais aussi contre toute diminution ou déviation. Parmi les monuments les plus anciens et les plus considérables de la musique sacrée, la première place revient sans aucun doute aux chants liturgiques des divers rites orientaux dont les mélodies ont exercé une grande influence dans la formation des genres musicaux de l'Eglise occidentale elle-même, compte tenu des adaptations réclamées par le génie propre de la Liturgie latine. Nous souhaitons que le répertoire des chants des liturgies orientales — dont l'établissement est poursuivi assidûment par l'Institut Pontifical des Etudes Orientales, avec la collaboration de l'Institut Pontifical de Musique sacrée — connaisse d'heureux développements sur le plan scientifique aussi bien que pratique en sorte que les étudiants ecclésiastiques des rites orientaux de l'Eglise, parfaitement instruits dans le chant sacré, puissent contribuer en ce domaine également, lorsqu'ils auront reçu le sacerdoce, à développer intensément la beauté de la maison de Dieu.

LA POLYPHONIE

Notre intention n'est pas, en louant et en recommandant le chant grégorien comme Nous venons de le faire, d'exiler la polyphonie sacrée loin

de la liturgie, vu que si elle possède les qualités requises, elle peut contribuer puissamment à la magnificence du culte divin et à susciter de pieux sentiments dans les âmes des fidèles. Personne n'ignore que beaucoup de chants polyphoniques, surtout ceux qui ont été composés au XVIe siècle, brillent d'une telle pureté artistique et d'une telle richesse de mélodies, qu'ils méritent à tous égards d'accompagner les rites sacrés de l'Eglise et en quelque sorte de leur donner de l'éclat. S'il est vrai qu'au cours des siècles le véritable art polyphonique a peu à peu déchu et subi souvent la contagion de l'art profane, en ces dernières dizaines d'années le travail inlassable de savants maîtres lui a valu une sorte de restauration, du fait que les œuvres des auteurs anciens, soigneusement étudiées, ont été proposées à l'imitation et à l'émulation des musiciens contemporains.

C'est ainsi qu'aujourd'hui dans les basiliques, les cathédrales et les églises des religieux, on peut exécuter aussi bien les grandes œuvres des vieux maîtres que les compositions polyphoniques d'auteurs récents, pour la plus grande beauté de la liturgie, et que même dans des sanctuaires plus modestes, nous savons qu'on exécute souvent des chants polyphoniques plus simples, mais composés avec une distinction et un art véritables. L'Eglise favorise tous ces efforts, car, comme l'a écrit notre prédécesseur d'immortelle mémoire, saint Pie X, « elle n'a cessé de cultiver et favoriser le progrès artistique, admettant au service de la religion tout ce que l'esprit de l'homme a trouvé de bon et de beau au cours des siècles, pourvu cependant que soient observées les lois de la liturgie ».

Or ces lois réclament qu'en cette matière importante, on mette toute sa prudence et tout soin à ne pas introduire dans les églises des chants polyphoniques dont le style ampoulé et la redondance rendraient obscures par cette proxilité les paroles sacrées de la liturgie, ou arrêteraient le cours de la fonction, ou enfin ravaleraient le talent et les dons des chanteurs, en déshonorant le culte sacré.

LES INSTRUMENTS DE MUSIQUE

L'orgue.

Les mêmes règles doivent être appliquées également à l'emploi de l'orgue et des autres instruments de musique. Parmi les instruments qui ont leur place dans les églises, le premier rang revient à juste titre à l'orgue, en raison de sa remarquable adaptation aux chants et aux rites sacrés. Il

ajoute un merveilleux éclat et une grandeur spéciale aux cérémonies de l'Eglise ; il touche le cœur des fidèles par la puissance et la douceur de sa sonorité ; il verse dans les âmes une joie comme céleste tout en les élevant intensément vers Dieu et les réalités surnaturelles.

Autres instruments.

Outre l'orgue, il y a aussi d'autres instruments qui peuvent aider efficacement la musique sacrée à atteindre sa fin si élevée, du moment qu'ils n'ont rien de profane, de criard, de tapageur, ce qui serait contraire à la nature de l'action sacrée et à la dignité du lieu. A cet égard, on mettra au premier rang le violon et les autres instruments à archet car, soit employés seuls, soit unis aux autres cordes ou à l'orgue, ils expriment avec une force indicible aussi bien la tristesse que la joie de l'âme. D'ailleurs au sujet des genres de musique qui ne sont pas à écarter facilement du culte catholique, nous-mêmes déjà, dans l'encyclique *Mediator Dei,* avons abondamment et clairement statué : « Bien mieux, pourvu qu'ils n'aient rien de profane ou d'inconvenant étant donnée la sainteté du lieu et des offices sacrés, qu'ils ne témoignent pas non plus d'une recherche d'effets bizarres et insolites, il est indispensable de leur permettre alors l'entrée de nos églises car ils peuvent grandement contribuer à la magnificence des cérémonies aussi bien qu'à l'élévation des âmes et à la vraie dévotion ».

Mais il est presque superflu d'avertir que là où les ressources et le talent ne sont pas à la hauteur d'œuvres de cette qualité, il vaut mieux renoncer à ces tentatives plutôt que d'offrir une œuvre qui ne serait pas digne du culte divin et des saintes assemblées.

LE CHANT POPULAIRE

Dans ce qui se rattache plus étroitement à la Liturgie de l'Eglise, il faut faire entrer, comme Nous l'avons déjà fait observer, les chants religieux populaires, pour la plupart en langue vulgaire, qui tirent leur origine du chant liturgique lui-même, mais qui offrent entre eux de grandes différences selon le génie propre des diverses populations et régions, parce qu'ils sont davantage adaptés à l'esprit et au tempérament de chaque peuple en particulier. Pour que ces cantiques procurent au peuple chrétien fécondité et profits spirituels, ils devront être pleinement conformes à la doctrine de la foi catholique, la proposer et la développer correctement, user d'un langage clair et d'une mélodie simple, éviter dans leurs paroles une prolixité

prétentieuse et vide, et enfin, tout en étant brefs et faciles, manifester une gravité et une dignité vraiment religieuses. S'ils satisfont à ces exigences, ces cantiques, nés du plus profond de l'âme populaire, émeuvent puissamment les esprits et les cœurs en suscitant des sentiments de piété ; et lorsque dans les fonctions religieuses, la foule rassemblée les chante d'une seule voix, ils ont une grande puissance pour élever vers le ciel l'âme des fidèles. C'est pourquoi, si on ne peut les employer dans les messes chantées solennellement sans la permission du Saint-Siège, comme nous l'avons écrit plus haut, cependant ils peuvent, dans les messes célébrées non solennellement, contribuer merveilleusement à ce que les fidèles n'assistent pas au Saint-Sacrifice comme des spectateurs muets et inertes, mais accompagnant l'action sacrée de l'âme et de la voix, unissent leur piété aux prières du prêtre, à condition que ce soient des chants bien adaptés aux diverses parties du Sacrifice. Cela se pratique déjà en de nombreuses régions de l'univers catholique, nous l'avons appris avec beaucoup de joie.

Dans les cérémonies qui ne sont pas strictement liturgiques, ces cantiques, pourvu qu'ils possèdent les qualités que nous venons de dire, peuvent contribuer beaucoup à attirer heureusement le peuple chrétien, à l'instruire, à l'imprégner d'une vraie piété, et enfin à le combler d'une sainte joie. Et cela à l'intérieur comme à l'extérieur des églises, surtout dans le déroulement des processions et dans les pèlerinages aux sanctuaires, aussi bien que dans la célébration des congrès religieux nationaux ou internationaux. Ils pourront être particulièrement utiles pour former l'enfance, garçons et filles, à la vérité catholique, ou encore dans les groupements de jeunesse et les réunions des associations pieuses. Bien des fois l'expérience l'a montré avec évidence.

C'est pourquoi nous ne pouvons nous empêcher de vous exhorter vivement, vénérables Frères, à favoriser et à promouvoir ce chant populaire de tout votre zèle et de toute votre activité dans les diocèses qui vous sont confiés. Vous ne manquerez pas d'hommes qualifiés pour rassembler utilement ces cantique et en établir un recueil, là où ce n'est pas encore fait, afin que tous les fidèles puissent plus facilement les apprendre, les chanter volontiers et les retenir par cœur. Les éducateurs religieux des jeunes garçons et des jeunes filles ne voudront pas se priver de leur aide efficace dans la mesure voulue, et les dirigeants de jeunesse catholique seront bien avisés d'y recourir dans leur mission si importante. On peut espérer ainsi obtenir cet autre résultat qui est dans les vœux de tous, que les chansons profanes dont les mélodies langoureuses ou les paroles souvent voluptueuses

et lascives sont dangereuses pour des chrétiens, surtout les jeunes, disparaissent pour être remplacées par des chants qui procurent un plaisir chaste et pur, tout en entretenant et en augmentant la foi et la piété. Puissions-nous par là parvenir à ce que le peuple chrétien commence déjà sur cette terre à chanter ce cantique de louange qu'il chantera dans l'éternité du ciel : « A Celui qui siège sur le trône et à l'Agneau, bénédiction, honneur, gloire et puissance aux siècles des siècles » !

DANS LES PAYS DE MISSION

Ce que nous venons d'écrire jusqu'ici concerne avant tout les peuples dans lesquels la religion catholique est déjà solidement installée. Mais dans les territoires de mission, il sera impossible de le réaliser en tout point avant que le nombre des chrétiens soit assez élevé, que de grandes églises aient été construites, que des écoles instituées par l'Eglise soient suffisamment fréquentées par des enfants de chrétiens et qu'enfin les ministres sacrés y soient assez nombreux pour suffire aux besoins. Pourtant Nous exhortons vivement les ouvriers apostholiques qui travaillent avec zèle dans ces immenses domaines de la vigne du Seigneur, à compter aussi parmi les très graves soucis de leur charge, cette question qui mérite une active attention. Beaucoup de peuples confiés au ministère des missionnaires jouissent étonnamment des rythmes de la musique et se servent du chant sacré dans les cérémonies dédiées au culte des idoles. Il n'est donc pas habile pour les hérauts du Christ, vrai Dieu, de sous-estimer ou de négliger entièrement cette aide efficace de leur apostolat. Aussi les messagers de l'Evangile dans les régions païennes s'attacheront volontiers dans leur ministère apostolique à développer cet amour du chant religieux si vivant parmi les populations dont ils ont la charge. C'est ainsi que ces peuples compareront à leurs propres chants religieux, qui excitent souvent l'admiration des étrangers les plus raffinés, des cantiques chrétiens similaires, qui célébreront dans leur langue et sur leurs mélodies traditionnelles les vérités de la foi, la vie de Notre Seigneur, les louanges de Notre-Dame et des saints.

Les missionnaires doivent aussi se rappeler que l'Eglise catholique, dès les temps anciens, lorsqu'elle envoyait des messagers de l'Evangile dans les régions que la foi n'avait pas encore éclairées, a essayé d'introduire, en même temps que ses rites sacrés, ses chants liturgiques, et parmi eux les mélodies grégoriennes, et qu'elle l'a fait en pensant que les peuples à amener à la foi, charmés par la douceur des mélodies, seraient plus facilement conduits à embrasser les vérités de la religion chrétienne.

IV

DISPOSITIONS PRATIQUES

Afin que se réalisent comme nous le désirons nos présentes recommandations et prescriptions, dans cette Encyclique où nous marchons dans les traces de Nos prédécesseurs, vous aurez, Vénérables Frères, à mettre habilement en œuvre tous les moyens que vous procure la charge très haute qui vous est confiée par le Christ Seigneur et commise par l'Eglise et qui, l'expérience le prouve, sont employés avec beaucoup de fruit dans de nombreuses églises du monde entier.

Vous veillerez tout d'abord que dans l'église cathédrale elle-même et autant que le permettent les conditions locales, dans les autres grandes églises de votre juridiction, soit recrutée au choix une Schola Cantorum qui soit pour les autres un exemple et un encouragement à l'étude et à l'exécution soignée du chant sacré. Là où il n'est pas possible d'avoir de Scholae cantorum ni de réunir un nombre convenable de *petits chanteurs,* on concédera « qu'un groupe d'hommes et des femmes ou jeunes filles, placé en dehors du chœur dans un endroit réservé à cette fonction seulement, puisse chanter les textes liturgiques de la messe solennelle, pourvu que les hommes soient tout à fait séparés des femmes et jeunes filles et qu'on évite tout inconvénient ; la conscience des Ordinaires étant engagée sur ce point ».

On veillera avec grand soin à ce que dans les Séminaires du diocèse et dans les Instituts missionnaires et religieux, les candidats aux ordres sacrés soient formés comme il se doit selon la pensée de l'Eglise, à la théorie et à la pratique de la musique sacrée et du chant grégorien par des maîtres qualifiés dans ces arts, qui témoignent d'un grand respect pour les usages et les principes des anciens et d'une obéissance absolue aux lois et règlements du Saint-Siège. Si parmi les élèves des Séminaires ou collèges religieux il se révèle un sujet remarquable par une facilité et une inclination particulière pour cet art, les supérieurs des séminaires ou des collèges ne manqueront pas de vous en avertir pour que vous puissiez lui ménager le moyen de cultiver plus sérieusement ses dons et l'envoyer à l'Institut pontifical de musique sacrée à Rome ou dans une Faculté de la même spécialité, pourvu que sa conduite et ses qualités permettent d'espérer qu'il sera un excellent prêtre.

C'est pourquoi il faut prévoir que les Ordinaires des lieux et les Supérieurs religieux possèdent quelqu'un pour les aider dans une affaire de cette importance dont leurs tâches si nombreuses et si lourdes leur rendrait

difficile de s'occuper par eux-mêmes autant qu'il serait nécessaire. Le mieux c'est de trouver dans le Conseil diocésain d'art sacré quelqu'un tout à fait qualifié en musique sacrée et en chant qui puisse surveiller activement ce qui se pratique dans le diocèse, informer l'Ordinaire sur ce qui se fait et ce qui doit se faire, recevoir et transmettre ses décisions et veiller à leur exécution. S'il existe dans le diocèse une de ces associations que l'on a eu la sagesse de fonder pour cultiver la musique sacrée et qui ont été chaleureusement louées et recommandées par les Souverains Pontifes, l'Ordinaire pourra s'il le juge bon, l'utiliser à cette fin.

Ces associations pieuses, qu'elles visent l'enseignement populaire de la musique sacrée ou sa culture plus poussée sont capables de contribuer grandement par leurs cours et par leur exemple au développement du chant sacré. Aussi vous les aiderez, Vénérables Frères, de vos encouragements et de votre appui, afin qu'elles débordent d'activité, qu'elles emploient les maîtres les meilleurs et les plus qualifiés et que dans tout votre diocèse, elles soient zélées à faire progresser la connaissance, l'amour et la pratique de la musique sacrée et des chants religieux en accordant aux lois de l'Eglise la soumission qui leur est due et en pleine obéissance envers Nous-même.

CONCLUSION

C'est presque avec trop d'abondance que notre paternelle sollicitude a développé ces questions, car nous sommes assurés, Vénérables Frères, que vous aurez à cœur de mettre tout votre zèle pastoral au service de cette sainte tâche si importante pour une célébration plus digne et plus magnifique du culte divin. Tous ceux qui dans l'Eglise, sous votre conduite, ont charge de diriger et ordonner le domaine musical seront, nous l'espérons, stimulés par Notre Encyclique à faire avancer cet excellent apostolat avec générosité, soin et patience.

Ainsi se réalisera notre souhait que cet art très noble, de tout temps si estimé dans l'Eglise, mais aujourd'hui ramené aux splendeurs authentiques de la sainteté et de la beauté, soit cultivé et sans cesse perfectionné. Pour sa part, il rendra les fils de l'Eglise plus robustes dans leur foi, plus fermes dans leur espérance, plus ardents dans leur charité lorsqu'ils offriront au Dieu Un et Trine, exprimées en des chants pleins de dignité et en des chœurs harmonieux, les louanges qui lui sont dues dans les églises. Et même en dehors du sanctuaire, dans les foyers chrétiens et les réunions de fidèles se réalisera le conseil si connu de saint Cyprien à Donat : « Que

le sobre banquet résonne du chant des psaumes, et comme tu as une bonne mémoire et une bonne voix, prends sur toi cette charge, suivant l'usage ; tu recevras mieux ceux qui te sont très chers s'il y a pour nous un concert spirituel dont la douceur religieuse captive nos oreilles ».

Cependant fort de l'espoir que nos exhortations produiront en abondance les plus heureux fruits, en témoignage de notre affection et en gage des dons célestes, à vous tous, Vénérables Frères, et à chacun d'entre vous ainsi qu'au troupeau qui lui est confié, plus particulièrement à ceux qui comblent nos vœux en s'employant aux progrès de la musique sacrée nous accordons, avec toute l'effusion de notre âme, la Bénédiction apostolique.

Donné à Rome, près de Saint-Pierre, le 25 décembre, en la fête de la naissance de Notre-Seigneur Jésus-Christ, de l'année 1955, le dix-septième de notre pontificat.

PIE XII
Pape

Discours de bienvenue
de Son Eminence
le Cardinal Feltin
Archevêque de Paris

EXTRAITS

Notre-Dame, 1er Juillet 1957.

« QUAND on se rappelle l'enthousiasme que le décret pontifical (1) suscita, au début du siècle, chez tous ceux qui portaient intérêt à la musique religieuse ; quand on se souvient de l'étonnement et de l'effroi que soulevèrent les décisions pontificales auprès de ceux qui étaient habitués à entendre, au cours de nos offices liturgiques, une musique plus théâtrale que religieuse ; quand on reconnaît, après 50 ans, les changements qui, peu à peu, se sont établis, non sans heurts et sans difficultés ; quand on constate, enfin, le renouveau liturgique qui, en France du moins, s'est developpé en cette période, grâce, pour une part, à une musique religieuse plus vraie, on ne peut douter de l'opportunité de ces décisions du Saint Pape et on comprend que, récemment, Pie XII, ait donné, par son encyclique « *Musicae sacrae disciplina* » ses lettres de noblesse au Motu proprio de Pie X. »

L'encyclique *Musicae sacrae disciplina* « nous rappelle, d'abord, que le chant sacré et l'art musical ont été en usage partout et toujours, pour embellir et orner les cérémonies religieuses. Chez les peuples païens eux-

(1) Motu proprio de Pie X.

mêmes, le culte de Dieu a pratiqué cet art dès la plus haute antiquité. Les dispositions d'adoration, de remerciement, de regret, de sollicitations que l'homme a toujours voulu exprimer à son Dieu sont ainsi à l'origine de la musique. « Dieu parle, dit le poète, il faut qu'on lui réponde ». Et la musique est assurément la forme la plus expressive de ce dialogue. Chateaubriand, dans son Génie du Christianisme, déclare que le chant vient des anges et que la source des concerts est dans le ciel. Ceci peut faire doute, mais il reste certain qu'il y a un rapport intime entre la musique religieuse et la religion, parce que celle-ci possède deux qualités essentielles à l'art musical ; le beau et le mystérieux. »

La musique sacrée « s'est exprimée, au cours des âges, et s'exprime encore aujourd'hui sous des formes variées, dont plusieurs se retrouvent en toute musique profane. Mais il est un genre qui nous est propre, dont nous pouvons être fiers et que saint Pie X a heureusement mis en valeur, c'est notre chant grégorien. Chant d'église par excellence, qui se suffit à lui-même et qui, en parfait accord avec les textes liturgiques, exprime le mieux (quand il est bien exécuté) les sentiments les plus divers de l'âme s'adressant à son Dieu.

Saint Grégoire, en codifiant pour les Basiliques romaines ces mélodies religieuses dont un grand nombre étaient exécutées avant lui, a donné son nom à cette forme musicale qui a vite trouvé son application dans les Gaules, au temps de Charlemagne. Mais les déviations sont venues. Elles ont été redressées grâce à une action bénédictine, au XIX[e] siècle, qu'on ne saurait trop louer. »

Quant à la musique polyphonique, « on ne manque pas de revenir à cette polyphonie religieuse du XV[e] et du XVI[e] siècles, si riche et, parfois, si peu comprise. Quelques-uns, en effet, ne saisissant pas que l'enchevêtrement des voix, dans une parfaite harmonie, est précisément une superbe expression de ce que doit être la prière d'une assemblée de fidèles, chacun formulant en son cœur sa supplication individuelle, tous étant unis par une même foi, une même confiance, un même amour pour Dieu, et ces sentiments communs formant la base harmonieuse de ses invocations personnelles.

« Mais il est une autre forme de musique religieuse, laissée quelque peu à l'abandon et à l'initiative de chacun, et qui mérite votre attention, Messieurs, c'est le chant populaire qui a trouvé récemment des expressions nouvelles et qui, composé en langue vulgaire doit, comme le dit Pie XII, se conformer pleinement à la doctrine de la foi chrétienne, la présenter et l'expliquer d'une façon juste, en utilisant une langue facile et une musique simple.... »

« ... Il est un point sur lequel le Saint Père insiste, à juste titre, dans son Encyclique... Il me paraît essentiel, en terminant, de faire écho à cette préoccupation.

« Pie XII, en effet, enseigne que la liberté de l'artiste qui s'adonne à la musique religieuse doit toujours être soumise à la Loi divine, quoi qu'en pensent certains qui estiment que l'inspiration ne peut être soumise à des lois et à des normes, même religieuses ou morales, étrangères à l'art, parce qu'ainsi, ajoutent-ils, on lèserait la dignité de l'art et on entraverait l'activité de l'artiste que guide une inspiration sacrée. Mais le Pape rappelle que toute question, surtout lorsqu'elle est grave et difficile comme celle-ci, doit être examinée à la lumière du principe de la fin dernière. Or, la fin dernière de l'homme est Dieu et il est établi que toutes les actions de l'homme doivent, à la louange et à la gloire du Créateur, manifester l'infinie perfection de Dieu et l'imiter autant que possible. Aussi, l'art et ses œuvres doivent-ils être jugés suivant leur conformité et leur harmonie à la fin dernière de l'homme.

« L'expression bien connue : « l'art pour l'art », par laquelle on affirme faussement que l'art n'a pas d'autres lois que celles-là seules qui découlent de lui-même, ou bien n'a pas de sens, ou bien cause une grave offense à Dieu Lui-même, Créateur et fin dernière. Car la liberté de l'artiste, du fait qu'elle est soumise à la loi divine, n'est aucunement contraire ou étouffée, mais elle en est plutôt annoblie et perfectionnée.

« C'est pourquoi l'artiste qui ne professe point les vérités de la foi ou s'éloigne de Dieu dans son âme et sa conduite, ne doit, en aucune manière, s'occuper d'art religieux. Il ne possède pas cet œil intérieur qui lui permet de découvrir ce que requièrent la Majesté divine et le culte divin. »

Maurice, Cardinal FELTIN

I

PRINCIPES
DE LA
MUSIQUE SACRÉE



RECEPTION A L'HOTEL DE VILLE
(Lundi 1er juillet)

Au premier rang, de droite à gauche : *Son Exc. Mgr l'Archevêque de Mexico ; Mgr Anglès, Président de l'Institut Pontifical de Musique Sacrée de Rome; le R.P. Gajard, o.s.b., maître de chœur de l'Abbaye de Solesmes; le Professeur Nowak, Directeur du Département de la Musique de la Bibliothèque Nationale de Vienne; Mgr Maillet, Président de la Fédération Internationale des « Petits Chanteurs »*



RECEPTION AU MINISTERE DES AFFAIRES ETRANGERES (Quai d'Orsay)
(Lundi 1er juillet)

Au premier rang, de droite à gauche : *Mme Maurice Yvain, femme du Président de l'Académie du Disque; Mgr l'Archevêque de Mexico; Mgr Marella, Nonce apostolique; M. Christian Pineau, Ministre des Affaires Etrangères; Son Eminence le Cardinal Feltin ; Mme Christian Pineau ; Mgr Maillet ; Mgr Angles*

Principes de la Musique Sacrée

Son Excellence Mgr BLANCHET
Recteur de l'Institut Catholique de Paris
Président du Comité du Congrès

EXTRAITS

IL revenait à Son Excellence Mgr Blanchet, Président du Comité du Congrès, la charge de prononcer l'allocution d'ouverture de la première séance d'études. Il devait lui échoir également l'honneur de prononcer le discours radiodiffusé de la Messe Officielle du Congrès du dimanche 7 juillet à Notre-Dame.

C'est de l'un et de l'autre discours, considérés comme un seul, que nous extrayons les passages suivants consacrés aux *Principes* mêmes de la Musique Sacrée.

Après avoir rappelé les principes du *Motu Proprio* de Saint Pie X, Mgr Blanchet constate que la nouvelle Encyclique se présente surtout comme un encouragement à une ardeur nouvelle au service de la Musique d'Eglise dont elle dit les ressources et les bienfaits. « Et l'on reconnaît là notre Pape d'aujourd'hui, tout à la fois gardien fidèle du trésor sacré et ami des choses humaines, attentif à toute conquête de la science et de l'Art, ouvert à toute heureuse initiative, accueillant à tout ce qui peut contribuer à l'honneur de Dieu par l'accroissement du bien des hommes. »

S. Exc. Mgr BLANCHET

Déjà, dans une Encyclique précédente, le Souverain Pontife avait célébré le chant d'Eglise dans sa tradition et son renouvellement d'âge en âge et il avait fait un fervent éloge du Chant Grégorien : « Non seulement, disait-il, il ajoute à la beauté et à la solennité des divins mystères, mais il contribue encore au plus haut point à augmenter la foi et la piété des assistants. Il importe, afin que les fidèles participent plus activement au culte divin, de rendre au peuple l'usage du Chant Grégorien pour la part qui le concerne. Il est vraiment urgent que les fidèles assistent aux cérémonies sacrées, non comme des spectateurs muets et étrangers, mais qu'ils soient touchés à fond par la beauté de la liturgie, qu'ils fassent alterner, selon la règle présente, leurs voix avec la voix du prêtre et de la « schola »... La nombreuse assistance — qui prend part au sacrifice de l'autel où notre Sauveur, en union avec ses fils rachetés de son sang, chante l'épithalame de son immense charité — ne pourra certainement se taire, puisque *chanter est le fait de celui qui aime* et que, comme le disait déjà un vieux proverbe : « Celui qui chante bien prie deux fois ».

Le Pape n'excluait pas, pour autant, du culte catholique la musique et le chant modernes, pourvu, en particulier « qu'ils ne témoignent pas d'une recherche d'effets bizarres et insolites... car ils peuvent, l'un et l'autre, grandement contribuer à la magnificence des cérémonies aussi bien qu'à l'élévation des âmes et à la vraie dévotion. »

Ce sont ces principes, poursuit Mgr Blanchet, que la nouvelle Encyclique a repris « en ouvrant largement les diverses perspectives qu'ils permettaient d'entrevoir ». Ainsi revient-elle sur l'excellence du Chant Grégorien. A ce propos, Mgr Blanchet ajoute : « Nous serait-il permis de dire ici que le sentiment du peuple chrétien fait écho à l'enseignement du Souverain Pontife ? La messe du dimanche est transmise régulièrement par la Radio Française. A en juger par les témoignages reçus, ce que préfèrent les auditeurs, c'est la messe grégorienne, la messe dont le chant leur est familier, est lié à leurs souvenirs chrétiens et s'accorde au mieux avec leur sens religieux. Le Souverain Pontife traduit ce sentiment d'une manière pénétrante. Il émet le vœu que les mélodies grégoriennes s'étendent au monde entier, quelle que soit la diversité des nations : « ils auront comme l'impression, dit le Pape, qu'elle est de chez eux et par là ils auront la satisfaction de sentir dans leur cœur l'admirable unité de l'Eglise. »

Puis, envisageant certains passages essentiels de l'Encyclique, Mgr Blanchet met en particulier l'accent sur le rôle qu'elle donne

aux chants religieux populaires, passage qui « ne fut pas sans susciter chez plusieurs quelque surprise. Ce n'était pas qu'il y eût là une nouveauté, car il s'agissait, au contraire, d'une pratique très ancienne, mais jamais un Pape n'en avait parlé expressément et n'en avait affirmé la valeur ».

Et Mgr Blanchet de conclure :

« Qu'il s'agisse de ses formes plus humbles ou des chefs-d'œuvre du grégorien et de la polyphonie, qu'il s'agisse encore de l'orgue ou du violon dont, sans doute, jamais un pape n'avait parlé dans une encyclique, on sent partout dans cette lettre, et c'est une joie pour les artistes de le constater, une admiration fervente pour la musique, on sent, et c'est une autre joie pour ceux qui ont charge d'âmes, un souci pastoral, une haute estime de ce que la musique émeut dans les consciences humaines, de ce qu'elle en traduit, de ce qu'elle y opère, et ici l'encyclique s'accorde une fois encore avec l'expérience des hommes et elle honore leurs plus hauts moyens d'expression. La musique n'est pas un luxe : elle est liée au mystère le plus secret des âmes. Notre vie quotidienne, avec les gestes et les travaux où elle s'occupe en s'y dépensant, n'est pas le tout de nous-mêmes. Il y a en nous, qui que nous soyons, une zone secrète d'humanité plus intime et plus essentielle, nappes silencieuses qui sont au-dessous de nos agitations de surface, ou nous pouvons bien jeter quelques coups de sonde, mais qu'aucun regard ne saurait épuiser, cœur plus vaste que ses propres sentiments, esprit plus ample que ses conquêtes, capacité infinie creusée en nous et qui fait que rien ne nous peut combler, source sans cesse renouvelée de cette inquiétude et de cette attente qu'aux heures les plus vraies de sa vie connaît tout homme sincère et qu'il s'estime de connaître, sentant bien qu'il n'est jamais plus en accord avec lui-même que lorsqu'il prend conscience de ses manques, signes de grandeur autant que d'indigence...

« Les mots, moyens d'analyse et de définition, sont trop grêles pour l'ampleur de la réalité chrétienne et de la vie totale. La vérité religieuse éveille en l'homme trop d'échos pour que la parole unie lui suffise pleinement et l'âme religieuse, en tous temps, chanta.

« Grandeur, gravité et tendresse recueillies de ce chant : guirlandes souples et fraîches ou justesse lumineuse des mélodies grégoriennes, courbes savamment infléchies et entrelacées de la polyphonie palestrinienne, masse profonde, densité et robuste équilibre du choral, qui les peut entendre sans entendre résonner en soi quelque chose de soi-même ? Le chant

exprime et il éveille. Il révèle et il suscite ce chant secret de l'âme qu'étouffe trop souvent le lourd tumulte de nos occupations ou de nos passions. Il le dit et, en le traduisant, il en redouble l'accent, lui confère une réalité plus assurée et plus distincte; il le dit, et en même temps qu'il exprime la prière la plus personnelle, il associe les hommes dans l'élan qui les porte au-dessus d'eux-mêmes. Puissance, splendeur, étendue du chant religieux, quand il soulève pour les unir fraternellement dans l'infinie charité de Dieu, les pauvres, les douloureuses, les magnifiques communautés humaines... »

Emile BLANCHET

La Musique Sacrée art liturgique privilégié

Son Excellence Mgr MIRANDA Y GOMEZ
Archevêque de Mexico
Primat du Mexique

TRES grand est l'honneur que S.S. Pie XII a fait à la Musique Sacrée en publiant l'encyclique « Musicae Sacrae Disciplina ». Ce document pontifical ne l'emporte-t-il pas sur tous ceux qui l'ont précédé en cette matière par la solennité de sa forme ? Mais que dire de sa substance et du fond de sa doctrine, qui met en une si évidente lumière le caractère d'*Art* liturgique privilégié que la Musique Sacrée se voit si opportunément reconnaître ?

Le Souverain Pontife fait dès l'abord resplendir la très haute dignité de la Musique Sacrée; Il l'appelle art très noble, spirituel et très glorieux; Il la proclame « Sublime par sa finalité, par sa fonction ». Il rend évidente sa mission particulière d'être la noble servante du Culte divin et de la vie spirituelle des chrétiens. Et de souligner le lien précieux et étroit qui enlace la Musique Sacrée au Culte divin, lien qui l'associe intimement à la louange divine et à la prière solennelle de l'Eglise, tant sur les lèvres du prêtre à l'autel que sur celles du peuple fidèle participant avec lui aux rites de la Sainte Liturgie. Louange et prière, soutenues par la Musique Sacrée,

se convertissent en instrument de sanctification des âmes ? Pour remplir sa sublime mission, la Musique Sacrée met au Service de cette sanctification sa riche et puissante influence spirituelle et cette efficacité particulière qui touche si infailliblement les fibres les plus sensibles du cœur humain. Elle coopère ainsi à disposer les fidèles à recevoir plus abondamment les fruits surnaturels de la grâce.

Il ressort bien de là qu'aucun des autres arts libéraux n'a jamais été aussi intimement associé à la mission même de l'Eglise.

Son Excellence Mgr Miranda ne manque pas de souligner alors quelle éclatante confirmation du caractère privilégié de la Musique Sacrée apporte la sollicitude toute particulière, constante et même croissante de l'Eglise pour sa défense et son illustration.

Pour nous en tenir aux faits de ces cinquante dernières années, rappelons d'abord quelle date glorieuse dans l'histoire de la Musique Sacrée fut celle du 22 novembre 1903. Elle marque la publication du *Motu Proprio* de Sa Sainteté Pie X, document qui a été justement appelé le Code Juridique de la Musique Sacrée. Ce mémorable document fut, en vérité, le point de départ de la restauration liturgico-musicale qui se poursuit et même est en plein développement de nos jours.

La Constitution apostolique « *Divini Cultus Sanctitatem* » de S.S. Pie XI et l'Encyclique « *Musicae Sacrae Disciplina* » ont, non seulement pleinement confirmé le *Motu Proprio* de Pie X, mais lui ont imprimé une nouvelle vigueur.

Le *Motu Proprio* offre précisément la synthèse la plus parfaite des sages et efficaces attentions de l'Eglise en faveur de la Musique Sacrée. Nous y trouvons, pour la première fois, définie une hiérarchie des différends genres de la Musique Sacrée. A leur tête vient le Chant Grégorien, déclaré par excellence *le Chant propre de l'Eglise, le modèle de tous les autres genres et le trésor très précieux* que l'Eglise a accumulé au cours des siècles et dont elle se sent si justement fière. « *Musicae sacrae disciplina* » n'a fait que confirmer cette place d'honneur. A ce propos, nous pensons qu'il est un devoir de proclamer, dans la floraison du Chant Grégorien, le très haut mérite de *la France* qui nous accueille pour ce congrès grâce à la glorieuse et séculaire abbaye de Solesmes. Nous devions lui rendre cet hommage de profonde reconnaissance.

LA MUSIQUE SACREE, ART LITURGIQUE PRIVILEGIE

Si le « *Motu proprio* » a établi la règle que « toute composition musicale est d'autant plus digne du culte divin qu'elle se rapproche davantage du Chant Grégorien et d'autant moins digne qu'elle s'en écarte davantage », il est évident que la *Polyphonie Classique, la Musique Moderne, la Musique d'Orgue,* qui répondent à ces exigences ont été accueillies et soutenues avec un très vif intérêt par l'Eglise. La ligne pure de la mélodie grégorienne jaillit de ces trois genres : la polyphonie classique s'établit sur le thème unique comme sur une base sûre d'où s'élève et resplendit l'harmonieux concert des voix humaines, la polyphonie moderne a associé la voix humaine à la majesté de l'orgue, s'enrichissant des innombrables ressources que lui offre cette si heureuse liaison. Et l'orgue lui-même recueillant toutes les voix auxquelles il mêle la sienne propre, crée une atmosphère de recueillement et de piété qui fond les cœurs des fidèles dans la plus parfaite union spirituelle dont Dieu même est l'âme et le soutien. Ainsi ces trois genres ont-ils non seulement contribué à la splendeur du culte divin et au bien substantiel des fidèles, mais ils ont considérablement enrichi le patrimoine musical de l'Eglise.

Musicae Sacrae Disciplina n'est pas destinée à donner des règles de caractère esthétique et technique. Son sens pastoral, par contre, l'inspire à chaque page comme s'il en était l'âme... Ce que le Souverain Pontife se propose, c'est d'obtenir que la Musique Sacrée puisse, de nos jours, accomplir efficacement sa très haute mission et c'est précisément à cette fin que conduisent tous ses enseignements et toutes ses recommandations.

Après une solennelle confirmation de la restauration liturgico-musicale commencée par Saint Pie X, le Pape n'hésite pas à déclarer que sont un véritable et authentique apostolat toutes les œuvres menant à l'établissement et au développement de la Musique Sacrée : travail de composition, exécution, étude...

A cette même fin, le Pape passe en revue les institutions qui ont pour but de former parfaitement les futurs responsables du service liturgico-musical dans les églises et Il engage très vivement les Evêques et les prêtres à veiller avec tout leur zèle à l'épanouissement de la musique Sacrée dans les diocèses et les paroisses de leur juridiction. Cette sollicitude n'est-elle donc pas la preuve parfaitement évidente du caractère privilégié de la Musique Sacrée ?

Parmi les différents événements qui ont été liés à la restauration liturgico-musicale contemporaine, il en est trois que nous voulons spécialement rappeler. Ce fut d'abord en 1949, le Congrès panaméricain de

Musique Sacrée de Mexico où les représentants du Nouveau-Monde se rassemblèrent pour prendre conscience de la situation liturgico-musicale dans de si vastes territoires, et pour favoriser le développement entre elles des relations internationales. En 1950, à Rome, ce fut le premier de cette nouvelle série de Congrès Internationaux que le Congrès de Vienne suivit bientôt, en 1954.

Inspirés par le *Motu proprio,* encouragés par l'encyclique *Divini cultus sanctitatem* de Pie XI ainsi que par l'encyclique *Mediator dei* du pontife actuel, ces trois Congrès ont puissamment contribué à entretenir la flamme jusqu'à ce Congrès que nous commençons.

Il se tient, à vrai dire, dans une atmosphère particulière que nous voulons souligner. Dans le domaine de la Musique Sacrée, comme en beaucoup d'autres se fait sentir auourd'hui une inquiétude provenant du désir de rénovation et de progrès qui est propre à l'époque de transition que nous traversons. Cette inquiétude prétend parfois imposer aveuglément ce qui est nouveau au mépris de ce qui est ancien. Au milieu de ces incertitudes, l'Encyclique « *Musicae sacrae disciplina* » apparaît comme vraiment providentielle. Par ses lumineuses directives, elle vise à conserver tout ce que les siècles ont accumulé de bon dans le très vaste patrimoine musical de l'Eglise; en même temps, elle confirme et vivifie l'œuvre de restauration liturgico-musicale en cours. Elle ouvre enfin des débouchés à l'avenir pour l'enrichissement de ce patrimoine en donnant une place à l'inspiration et en traçant les voies d'un développement plus ample dans l'Eglise de la féconde influence de la Musique Sacrée.

« Illuminés par les clartés de *Musicae sacrae disciplina* proclamons avec elle la très haute dignité de la musique sacrée, son éternelle actualité, son importance dans la vie de l'Eglise, préservons-la jalousement de toute contamination et influence profanes et, travaillant avec enthousiasme et générosité, inspirés par le profond sens pastoral et apostolique dont elle est imprégée tout entière, dans la liberté des initiatives et des opinions bien sûr ! mais unis par le lien sacré et infrangible de la charité, faisons en sorte que Dieu soit avec nous, en ayant toujours présent à l'esprit que Dieu est là où il y a charité et amour : *Ubi charitas et amor ibi deus est.* »

Michele Dario MIRANDA Y GOMEZ

Valeur pastorale de la Musique Sacrée

PAR

le R. P. A.-M. ROGUET, o. p.

Directeur du Centre de Pastorale Liturgique (Paris)

APRES quelques considérations préliminaires sur la liturgie et la pastorale qui convergent l'une vers l'autre et, en bien des points, coïncident, le R.P. Roguet fait remarquer que la Musique Sacrée, comme l'a dit Mgr Miranda Y Gomez, n'est pas seulement un art auxiliaire de la liturgie : elle en fait partie intégrante ou, tout au moins, s'y relie organiquement; « il s'ensuivra que cette musique empruntera à la liturgie ses caractères et sera, comme elle, d'une remarquable efficacité pastorale ».

La première affirmation de cette valeur pastorale de l'art par le Saint Père, nous la trouvons dans sa condamnation de la doctrine de « l'art pour l'art ». Culte de la gloire divine et progrès de l'homme, bien loin de s'opposer, s'impliquent l'un l'autre, affirme avec force l'Encyclique : « L'art religieux est voué à Dieu, à sa louange et à sa gloire, *puisqu'*il n'a pas d'autre but que d'aider les fidèles à tourner pieusement leur esprit vers Dieu par les œuvres qu'il propose à leurs yeux et leurs oreilles ». A plus forte raison ces lois de l'art religieux s'appliquent-elles à la Musique sacrée puisqu'elle « occupe une place importante, poursuit l'Encyclique, dans les cérémonies et les rites eux-mêmes ».

Et de nous préciser ce qui fait la dignité propre de la Musique liturgique. Sans doute est-ce « d'embellir et d'orner » la voix du prêtre célébrant et celle du peuple chrétien. Mais il faut remarquer que cet embellissement et cet ornement n'ont pas en eux-mêmes leur fin, qui est de rendre « plus vivantes et plus ferventes les prières liturgiques de la communauté ». En sorte que — merveilleuse imbrication — si la Pastorale elle-même a bien une fin « eucharistique », théocentrique, de son côté, la Musique Sacrée embellit la Liturgie « afin que tous puissent avec plus d'efficacité, louer et supplier Dieu ».

Cet éloge, rendu d'abord à la Musique Liturgique, l'Encyclique l'étend ensuite à la *musique « religieuse »*, c'est-à-dire, « celle qui n'est pas principalement au service de la Liturgie ». Sa valeur pastorale, si elle est plus directe que celle de la musique proprement liturgique, en est sans doute moins riche, d'où il est possible de conclure que si la Liturgie possède par elle-même une valeur pastorale, celle-ci ne peut jamais être séparée de cette efficacité théocentrique et culturelle qui lui est propre.

Abordant le chant grégorien dont elle souligne la prééminence, n'est-il pas remarquable que l'Encyclique ne parle de sa sainteté et de son universalité, que par référence au bien spirituel des fidèles. Cette universalité est bien par excellence « pastorale ». Parmi les vertus reconnues par le Pape au chant grégorien figure la convenance intime des mélodies au texte sacré ; adaptation étroite, ce chant est encore « une traduction de leur sens et de leur vertu et il insinue leur charme dans les âmes des auditeurs ». Ce point de vue est bien d'ordre pastoral. Le pasteur est celui qui se préoccupe de nourrir (*pascere*) les brebis. Or, leur nourriture, c'est la Parole de Dieu. Un chant où la mélodie réalise une union aussi intime avec les paroles sera donc un chant éminemment « nourrissant » et pastoral, d'où cette insistance chez le Saint Père pour que cette union ne soit pas brisée et aussi cette application au chant grégorien d'une prescription trop négligée du Concile de Trente pour que les « chanteurs et le peuple chrétien comprennent bien ce que signifient les paroles liturgiques liées aux mélodies musicales ».

Quant au chant populaire et au chant religieux dérivé des mélodies autochtones dans les pays de mission, il est évident que les préoccupations qui ont inspiré au Saint Père ses recommandations sont éminemment pastorales...

« Avant de conclure, poursuit le R.P. Roguet, une remarque me paraît s'imposer. A plusieurs reprises, l'Encyclique parle de la valeur *apostolique*

du chant sacré. Je ne pense pas que ce terme, dans la plupart des cas, ait une autre signification que celle de valeur *pastorale* que j'ai employée de préférence. Les deux mots peuvent en effet s'équivaloir. Les apôtres ont été des pasteurs. C'est à Pierre que Notre Seigneur a dit : « Pais mes agneaux, pais mes brebis ». Si j'ai préféré éviter de parler d'apostolat, c'est parce que, dans l'imprécision qui vicie trop souvent le langage moderne, on identifie souvent apostolat et mission. La liturgie n'est pas missionnaire. Elle est le culte célébré par les baptisés pour la louange de Dieu et l'édification de l'Eglise. Vouloir faire de la liturgie un instrument direct, immédiat, de conquête apostolique comporte un très grand danger : celui de vouloir adapter la liturgie à une mentalité profane. La liturgie est faite pour des initiés au sens non pas ésotérique, mais chrétien de ce mot. De même le chant sacré, qui fait partie de la liturgie, n'a pas pour but direct de conquérir les païens. S'il s'assignait cette tâche, il risquerait d'être contaminé par la recherche de l'effet théâtral ou d'un pathétique trop humain... La Musique Sacrée doit réaliser un véritable apostolat, non pas en cherchant à attirer les incroyables, mais en donnant à Dieu des assemblées chrétiennes qui s'acquittent avec joie et beauté de leur devoir de louange, qui, par là, s'enracineront dans les vertus chrétiennes ; et de telles communautés, par leur rayonnement, attireront les incroyants à une religion qui leur apparaîtra à la fois vivante et belle. C'est ainsi que les praticiens de la musique sacrée exerceront ce que l'Encyclique appelle « un véritable et authentique apostolat ».

Et le R.P. Roguet de conclure : « Le Chant Sacré a une valeur pastorale parce qu'il contribue à développer chez *les fils de l'Eglise* ces vertus théologales qui, en les unissant à Dieu, accomplissent sa plus fructueuse et sa plus digne louange ».

Aimon-Marie ROGUET, o. p.

Les Principes de la législation de la Musique Sacrée

d'après l'encyclique "Musicae Sacrae Disciplina"

PAR

Mgr Fiorenzo ROMITA

de la Sacrée Congrégation du Concile

POUR qui considère le développement de la Musique Sacrée, la présence constante de la suprême Autorité Ecclésiastique, pour si discrète qu'elle soit, ne peut certes échapper. Ainsi évite-t-elle que le musicien catholique, sous des influences hétérogènes, s'écarte de la très haute finalité en vertu de laquelle la musique est admise dans le culte.

Cette présence fait partie de l'action providentielle que Dieu lui-même par l'intermédiaire de la hiérarchie instituée par Notre Seigneur Jésus-Christ, exerce sur les fidèles. Par cette action qui sauvegarde leur vraie liberté, Dieu les dirige et les aide efficacement à atteindre ce but suprême de toute la Création : sa propre gloire et le salut des âmes. C'est le Souverain Pontife lui-même, qui, comme chef visible de l'Eglise, exerce personnellement cette action dans le domaine de la Musique Sacrée. La récente Encyclique est précisément une expression solennelle de ce Magistère suprême confié par le Christ à celui qui est son Vicaire ici-bas, Magistère que les évêques diffusent ensuite dans toute l'Eglise. « Cet aspect surnaturel est fondamental pour qui veut comprendre la législation ecclésiastique concernant la Musique

Sacrée et il établit une différence essentielle entre le développement de la Musique Sacrée et celui de la musique profane ».

Cette dernière se développe selon un dessein arbitraire, souvent individualiste et, dès lors, sujet au changement et éphémère, l'artiste profane étant presque toujours abandonné à lui-même, à ses insuffisances et à ses excès.

La Musique Sacrée, au contraire, a devant elle une route bien définie, encore que longue et difficile à parcourir, un but bien précis à poursuivre, éloigné, surhumain mais, précisément à cause de cela, d'autant plus séduisant. Pour monter cette échelle mystique, véritable échelle de Jacob, le musicien d'Eglise n'est pas abandonné à ses seules forces : Dieu est avec lui, avec sa grâce, et l'Eglise, avec l'appui de sa hiérarchie.

Il est, certes, compréhensible que l'artiste en général et le musicien en particulier, éprouvent de la répugnance à l'égard de certaines formes d'intervention dans leur activité de la part de personnes incapables de transcender la faculté créatrice, pour ainsi dire divine, de l'artiste. Mais le musicien d'église a conscience que l'action de la Hiérarchie Ecclésiastique, loin de brimer sa liberté, contribue à le préserver des excès de certaines tendances d'ordre expérimental dans lesquels tombent souvent les musiciens profanes.

Or, c'est dans la législation de la Musique Sacrée que nous trouvons la forme concrète selon laquelle cette action de la hiérarchie ecclésiastique s'insère dans l'histoire.

L'histoire de la Musique Sacrée et sa législation constituent donc un binôme indissociable, en sorte qu'il est impossible de rendre compte de la nature et de la portée d'une loi ecclésiastique en ce domaine si l'on n'a pas en même temps présente à l'esprit telle tendance esthétique qui est la cause, plus ou moins directe, de telle ou telle loi. Ainsi, comment comprendre la Constitution Apostolique « Docta Sanctorum Patrum » de Jean XXII si l'on oublie les diverses tendances de la polyphonie alors naissante ? De même ne pourrait-on saisir la véritable portée du Motu proprio de Saint Pie X si l'on ne se rappelait pas la situation de la Musique Sacrée dans la seconde partie du XIXe siècle, particulièrement en Italie. Ceci explique que certaines affirmations du Motu proprio et de l'Encyclique paraissent, à première vue, s'opposer si l'on ne tient pas compte des notables différences de situations historiques et esthétiques au moment de la rédaction de ces documents. Ainsi l'histoire de la Musique Sacrée et sa législation, s'éclairant mutuellement, permettent de saisir plus parfaitement le sens des lois; mieux encore, elles aident à résoudre de nouveaux problèmes en permettant de

se référer aux problèmes anciens qui présentent souvent des analogies (malgré des différences de forme) avec ceux du temps présent.

Chez nous aussi, l'histoire est donc maîtresse de vie quand il s'agit de situations neuves. Pensons au mouvement qui voudrait, par exemple, résoudre l'admission dans les cérémonies liturgiques de certaines formes et techniques musicales nouvelles, sans tenir compte de l'attitude prudente de l'Eglise à ce sujet ; ainsi, lorsque, à la pure monodie grégorienne, se substitua peu à peu ce genre bien différent qu'est la polyphonie, et lorsque le dramatisme de la musique romantique pénétra à son tour dans le temple. « Il ressort de tout cela que le sens surnaturel et providentiel de la présence de l'autorité ecclésiastique dans le développement de la Musique Sacrée, d'une part, le sens historique des lois qui régissent la Musique Sacrée d'autre part, constituent les deux éléments fondamentaux auxquels le musicien d'Eglise doit se référer pour la juste solution des problèmes qui se présentent à lui ».

En vérité, on ne saurait citer une question vraiment importante de Musique Sacrée qui ne pose pas, du même coup, un problème correspondant de législation...

Pour garder une juste vue de la question, il est nécessaire d'envisager d'autres aspects de la vie de l'Eglise, aspects qui sont en liaison avec la Musique Sacrée. Le premier concerne la Liturgie dont la musique religieuse est partie intégrante et à laquelle — dans son principe comme dans sa fin — elle doit demeurer subordonnée. Ainsi, pour ce qui est de la composition musicale, c'est la Liturgie avec tout ce qu'elle comporte (apport dogmatique, moral, atmosphère spirituelle et affective, déploiement des rites), qui doit être la source de l'inspiration. C'est pourquoi la célèbre Messe de Strawinski, qui, considérée d'un point de vue purement vocal, dégage une extraordinaire émotion religieuse, suscite pourtant par son orchestration un certain malaise pour ne pas dire une répulsion : « son âpreté fait penser à un tintamarre diabolique, à une ironique parodie du Saint Sacrifice, bien plus qu'à une interprétation sensible et amoureuse du texte sacré. L'œuvre est d'un style crûment byzantin. »

Les liens de la Musique Sacrée avec la Liturgie en impliquent d'autres avec la Théologie prise dans son sens le plus large et le plus élevé. C'est le cas de la question du chant des femmes à l'Eglise, laquelle risquait de soulever d'interminables polémiques jusqu'à la publication de l'Encyclique Musicae Sacrae Disciplina.

Et que dire des rapports entre la législation de la Musique Sacrée et l'action missionnaire ? Comment résoudre les problèmes complexes du chant populaire sans connaître les exigences pastorales des fidèles des diverses Nations ?

Ces quelques allusions suffiront à montrer que la législation de la Musique Sacrée n'est pas une série de dispositions arbitraires susceptibles, à l'occasion, de gêner l'activité du musicien d'Eglise ; elle forme, ainsi que l'histoire de cette Musique « un ensemble vital et organique des principes des recommandations et des expériences qui sont intimement mêlées à la vie de l'Eglise dans un de ses secteurs les plus importants ».



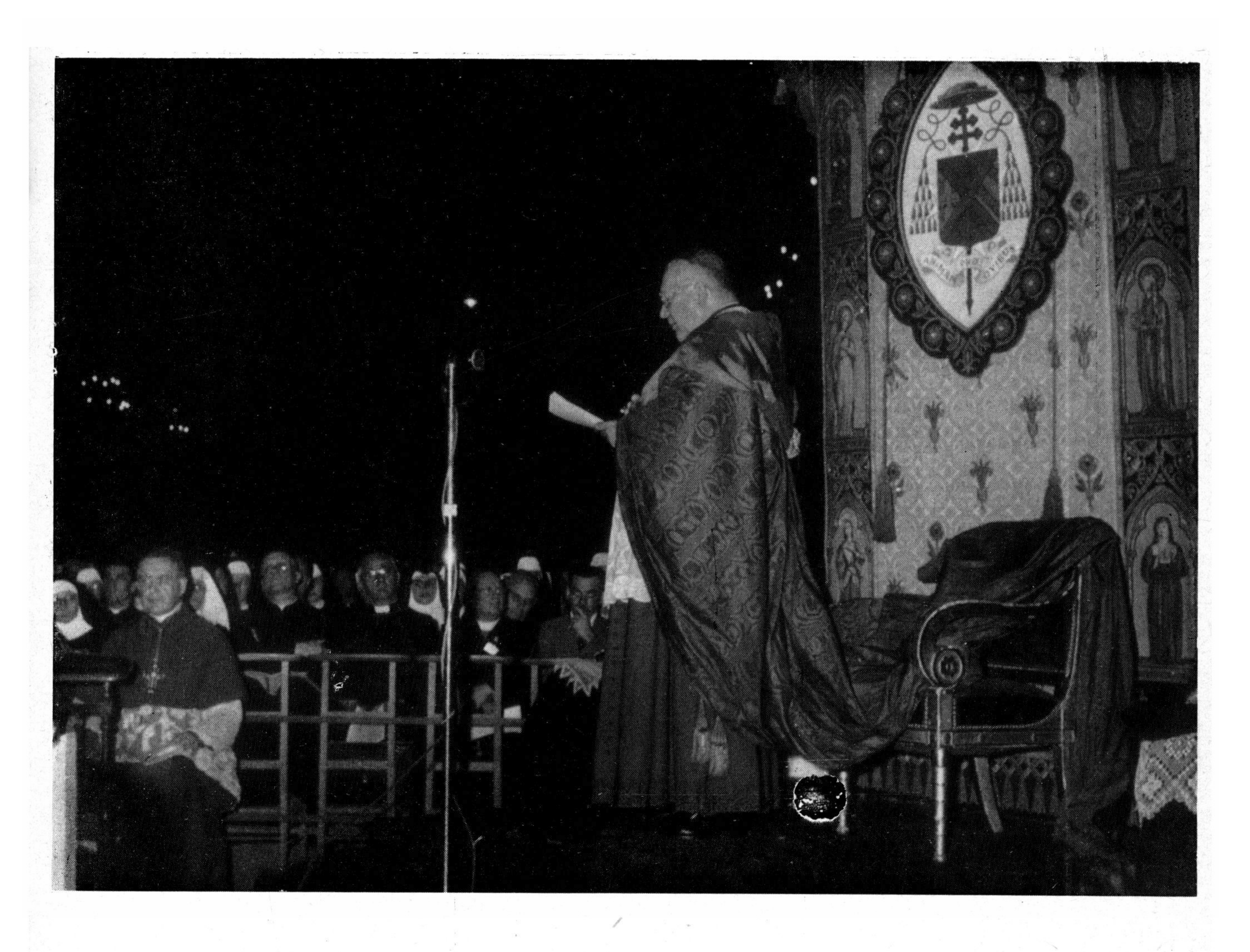
Une double difficulté se présente pour l'étude de ce chapitre.

La première provient du très grand nombre de prescriptions ecclésiastiques générales et particulières sur la Musique Sacrée dont il faut retrouver le fil conducteur, tenant davantage compte de l'esprit que de la lettre, afin de découvrir les principes fondamentaux sur lesquels repose la Musique Sacrée.

La seconde difficulté réside « dans l'antithèse que beaucoup tiennent pour nette et irréductible entre l'art et la loi et, par conséquent, entre la musique religieuse considérée comme un art et les lois ecclésiastiques la concernant. Non seulement cet obstacle est plus sérieux, mais il pose un problème préalable. : si, en effet, cette opposition était vraiment sans remède, il serait parfaitement inutile de discuter encore sur les principes essentiels de cette législation, au moins sur le plan de la Musique Sacrée considérée comme art ». Il est donc nécessaire de commencer par examiner cette antithèse pour voir si et comment elle peut se résoudre dans une synthèse supérieure de la Religion et de l'Art.

Le problème de l'esthétique de la musique religieuse a été amplement traité — et pour la première fois — dans la récente Encyclique (deuxième partie). Le Congrès doit donc étudier cette question, mais une conclusion est déjà certaine : « quoi qu'on puisse penser des critères par lesquels se différencient les divers genres musicaux, on ne peut affirmer que l'œuvre d'art en tant que telle soit parfaite en elle-même, indépendamment du but auquel elle tend et qui est sa destination spécifique ».

On ne saurait oublier le caractère spécial de la musique sacrée, qui doit viser, non pas tant à traduire les passions de l'homme, qu'à élever vers



CEREMONIE D'OUVERTURE A NOTRE-DAME DE PARIS
(Lundi 1er juillet)

Le Cardinal Feltin, Archevêque de Paris, prononçant le discours de bienvenue



SEANCE INAUGURALE DU CONGRES
SOUS LA PRESIDENCE DE SON EMINENCE LE CARDINAL FELTIN
(Lundi 1er juillet)

A la droite du Cardinal : *Son Exc. Mgr Blanchet, Président du Comité; Son Exc. Mgr Miranda y Gomez, Archevêque de Mexico ; Son Exc. Mgr Morilleau, Evêque de La Rochelle.* — A la gauche du Cardinal : *M. l'abbé Prim, Secrétaire Général du Congrès; Mgr Angles, Directeur de l'Institut Pontifical de Musique Sacrée de Rome; Mgr Romita, de la Congrégation du Concile (Rome), prononçant sa conférence*

Dieu la prière des fidèles dont le musicien entend se faire l'interprète selon l'esprit et les formes propres à la liturgie catholique, grande inspiratrice de l'Art Sacré.

Mais, au point de vue juridique, il y a lieu d'apporter ici plusieurs précisions. La première, bien significative, c'est que l'Eglise ne formule pas « de lois à caractère esthétique ou technique à l'égard de cet art noble qu'est la Musique Sacrée », ainsi que l'Encyclique nous en avertit expressément.

En son temps, le Motu proprio avait posé le principe qu'une composition destinée à l'Eglise était d'autant plus sacrée et liturgique que, dans la forme, l'inspiration et la couleur, elle se rapprochait davantage de la mélodie grégorienne proposée comme modèle suprême. La nouvelle Encyclique tout en confirmant la place éminente du chant grégorien et en lui décernant les plus vifs éloges, n'a pas voulu adopter une attitude aussi absolue ; elle n'a donc pas repris à son compte ce principe qui, mal compris et appliqué par certains de façon toute matérielle, avait produit de regrettables orientations dans la composition sacrée.

De même, l'Eglise n'a pas voulu établir de hiérarchie de valeurs entre les différents genres, souhaitant seulement que soit atteint, dans chacun d'eux, un degré élevé de perfection. Si le Motu proprio désigna le chant grégorien et la polyphonie classique comme deux modèles magnifiques de Musique Sacrée, c'est parce qu'ils constituent une synthèse complète de la Religion et de l'Art. Et ce rappel, en pleine crise romantique de la Musique Sacrée, avait été alors tout à fait nécessaire. Mais le Motu proprio, non plus que l'Encyclique, n'entendent figer la musique religieuse dans les formes et le langage de ces deux extraordinaires modèles ; ils veulent proposer en exemple leur esprit.

S'il existe une différence entre le musicien profane et le musicien d'Eglise, c'est que le premier « avance par une suite d'expériences, à l'aide de tentatives audacieuses, mais souvent contradictoires et éphémères, alors que le second (qui ne peut se servir du temple comme d'un banc d'essai pour ses expériences, même s'il se maintient dans une position d'avant-garde, jouit cependant de la possibilité d'utiliser les résultats éprouvés, les conquêtes effectives que l'art musical profane a réalisées, pour donner au culte divin, et dans son sens le plus élevé, le meilleur de ses compositions.

Ceci ne doit pas conduire à parler inconsidérément des positions retardataires de la Musique Sacrée. Le ton cordial, voire accueillant, de l'Encyclique quant à l'admission dans le culte de la musique la plus moderne

en est la meilleure preuve, même si celle-ci ne manque pas de formuler les réserves d'usage à l'égard des aberrations et excès de certaines tendances qui sacrifient l'art pour suivre la mode.

Remarque connexe de la précédente, les règles ecclésiastiques concernant ce sujet sont d'ordre général : afin de laisser à l'artiste la plus grande liberté d'action, elles ne précisent pas tant ce qu'il faut faire, que, sous forme négative, ce qu'il ne faut pas faire. Il n'y a donc pas d'opposition entre la Musique Sacrée considérée comme art et les lois de l'Eglise.

Reste à surmonter l'autre difficulté, qui est de découvrir à travers l'ensemble des dispositions ecclésiastiques le fil conducteur qui permettra d'en retrouver l'esprit. La présente Encyclique vient d'accomplir sur ce point un pas décisif et qu'on pourrait dire définitif. Tout en reprenant l'énumération des qualités définies par Saint Pie X (sainteté, art véritable, universalité), Pie XII « est allé plus haut : il a vu dans l'âme de l'artiste, toute envahie par la grâce divine, la source authentique de la vraie Musique Sacrée ». Sous l'aspect négatif, le Souverain Pontife affirme et développe que « l'artiste qui ne professe pas la vraie foi ou que son esprit et sa conduite tiennent éloigné de Dieu, ne doit en aucune façon s'occuper d'art religieux... ». Sous l'aspect positif, le Pape précise : « l'Artiste qui possède une foi profonde, qui mène une vie digne d'un chrétien et qui agit sous l'impulsion de l'amour de Dieu, travaillera efficacement à exprimer sa foi et sa piété par l'intermédiaire des couleurs, des lignes, des sons et des chants. Cet usage sacré de l'art constituera pour lui-même un acte de culte et de religion... Un tel artiste sera toujours honoré par l'Eglise... ».



En résumé, on peut dire que les principes auxquels s'est constamment référée la législation de la Musique Sacrée peuvent se réduire aux suivants :

1. — Caractère surnaturel de la présence de la hiérarchie ecclésiastique dans le développement historique de la Musique Sacrée, présence qu'on peut bien appeler providentielle puisqu'elle comporte une véritable et efficace intervention de Dieu, sans entraver en aucune façon le don de la liberté humaine ;

2. — Exclusion de toute directive esthétique ou technique pour le musicien d'Eglise, qui reste entièrement libre de choisir et de mettre en œuvre les moyens qu'il croit les meilleurs pour composer une musique qui concoure à honorer Dieu et à sauver les âmes ;

3. — Valeur historique des lois ecclésiastiques en cette matière, lesquelles ne sont pas le fruit d'élaborations abstraites ou basées sur l'*a priori,* mais naissent du besoin d'atteindre ces deux fins essentielles de la Liturgie (et par conséquent de la Musique Sacrée) : la gloire de Dieu, le Salut des âmes ;

4. — Position de prudente expectative devant les tendances esthétiques qui en sont au stade expérimental ;

5. — Constitution et utilisation dans l'Eglise d'un Répertoire de Musique Sacrée, mûri à la suite d'une longue et parfois pénible expérience de générations d'artistes ;

6. — Discrimination de la Musique Sacrée d'avec la Musique pseudo-sacrée et profane, sur la base d'éléments objectifs (sainteté, art véritable, universalité) et subjectifs (foi profonde et vie digne d'un chrétien comme sources, pour le compositeur, d'un art sacré véritable).

Une réflexion plus attentive des principes fixés par Pie XII font apparaître qu'il y a « opposition nette et irréductible entre le musicien sacré et le musicien profane ». Cette opposition naît principalement de la source profonde de leur inspiration. Chez l'artiste profane, l'inspiration trahit ses origines par des impulsions plus ou moins nobles et élevées, mais cependant toujours purement humaines, quand elles ne sont pas charnelles ou sensuelles, voire même, ainsi que le précise l'Encyclique, quand elles ne sont pas le fruit d'un instinct aveugle. L'artiste sacré au contraire agit sous l'influx d'un élément surnaturel : l'Amour de Dieu, qui inspire et élève l'âme du musicien dans son activité créatrice et confère à ses compositions musicales une efficacité quasi-charismatique. C'est alors que cette musique, transcendant les possibilités de l'habileté technique, devient capable d'élever jusqu'à Dieu tant l'âme du compositeur que celle des fidèles qui écoutent sa musique ».

Pour le musicien d'Eglise, le seul principe vraiment valable n'est autre que le fameux proverbe augustinien « Ama et fac quod vis », la vraie musique naissant de l'Amour (« Cantare amantis est ») et n'ayant d'autre fin que son accroissement. Là réside la vraie liberté de l'artiste catholique : il doit, avant tout, poursuivre la fin « latreutique » de la Liturgie, donc, de la Musique Sacrée : cette gloire qui revient à Dieu des meilleurs productions de l'Art musical. Il doit aussi chercher à réaliser son but « sotériologique » : le salut des âmes, par ces élans particuliers qui permettent à la Musique Sacrée d'élever jusqu'à Dieu l'âme de celui qui prie.

Voyons maintenant à dissiper quelques équivoques du texte.

La première consiste dans la crainte que cette liberté, assez large, que l'Encyclique laisse à l'artiste, soit une source de périlleux subjectivisme qui risquerait d'être dommageable pour l'avenir de la Musique Sacrée. Cette crainte n'est pas fondée puisque la liberté de l'artiste est toujours orientée vers le but que constitue la fin de l'homme, de la Liturgie et, aussi, de la Musique Sacrée. C'est une solide garantie contre tout débordement... Ensuite, la lumière de la foi et l'influence de la grâce « s'insérant dans le libre jeu de l'activité de l'artiste, imprègnent son orientation et lui confèrent cette efficacité surnaturelle quasi-charismatique qui place le compositeur et sa musique à l'abri de tout péril subjectiviste ».

La seconde équivoque consiste à croire qu'une foi vive et une sainte vie sont suffisantes pour composer de la véritable Musique Sacrée. « En réalité, comme la grâce suppose la nature et ne se substitue pas à elle, de même la foi vive et la vie sainte supposent chez le musicien d'Eglise digne de ce nom, le talent artistique et l'habileté technique : la première ne saurait se substituer à la seconde et vice-versa ».

Une autre équivoque consiste à exclure de la noble catégorie des musiciens d'Eglise les compositeurs dont la vie par fragilité humaine, ou pour d'autres raisons purement contigentes, n'atteint pas toujours parfaitement à cette sainteté de la vie et de la pensée que demande l'Encyclique. « Pourquoi ne pas dire que, parmi les sentiments que le musicien religieux est porté à exprimer, il y a aussi ceux de la contrition des fautes commises et de la joie du pardon ? ». La Musique Sacrée est aussi un moyen de salut pour le compositeur lui-même. Et il ne fait pas de doute que le musicien d'Eglise, qu'anime une vie spirituelle intense en tirera, pour son âme et pour celle des fidèles auxquels il s'adresse, une source intarissable de grâce.



Ces principes étant admis, il est clair que les éléments objectifs indiqués par S. S. Pie X comme caractéristiques de la Musique Sacrée se trouvent absorbés par l'unique réalité vraiment déterminante en la matière : *le caractère sacré de l'inspiration artistique*. C'est lui qui, pénétrant intimement les éléments constitutifs de cette inspiration, la transforme et la divinise, en plein accord avec la lettre et l'esprit de la Sainte Liturgie que l'artiste est appelé à interpréter musicalement.

LEGISLATION DE LA MUSIQUE SACREE

Une fois solidement posée la prémice d'une inspiration sincèrement sacrée chez l'artiste, il s'ensuit qu'apparaissent comme superflues et que sont réellement telles toutes autres règles plus particulières sur ia forme des compositions religieuses, sur l'usage ou le rejet de certains instruments et ainsi de suite. Ainsi a fait précisément l'Encyclique « Musicae Sacrae Disciplina » qui n'a pas repris les règles formulées par Saint Pie X sur ce point. On arrive ainsi à cette pleine et vraie liberté qui est la synthèse et le couronnement de la loi positive, comme la charité est la synthèse et la perfection de la justice.

Et c'est là, en conclusion, que réside le véritable esprit de la législation de la Musique Sacrée, telle qu'elle a été définie dans l'Encyclique « Musicae Sacrae Disciplina ».

Fiorenzo ROMITA

La révision du critère historique dans les problèmes de la musique d'église (1)

PAR

Mr Jacques CHAILLEY
Directeur de l'Institut de Musicologie de l'Université de Paris

L'ENCYCLIQUE dont l'approfondissement constitue l'une des tâches essentielles de ce Congrès ne se présente pas à nous comme un document arbitraire. Vous aurez remarqué avec quel soin le Saint Père, en faisant précéder la partie doctrinale de sa lettre d'un long préambule historique, souligne combien la fixation des positions du présent est conditionnée par l'étude préalable des données antérieures. L'objet de cette communication, n'est pas de tirer les conclusions de détail, qui toutes seraient prématurées, sur les problèmes qui seront évoqués au passage, encore moins d'engager à leur sujet discussions ou controverses. Mon seul but est d'essayer, par quelques exemples épars qui entendent n'être que des exemples, de définir un mode de pensée qui récuserait les idées toutes faites et rechercherait en toutes choses l'histoire des faits, leur chronologie rigoureuse et leur justification par le contexte historique qui les fit naître.

(1) Le résumé ci-dessous est dû à M. J. Chailley.

Au premier plan des valeurs musicales chrétiennes, le Saint Père place avec justice le chant grégorien, et nous proclamons notre reconnaissance aux admirables travaux de Solesmes qui ont remplacé l'insipide plain-chant dont à bon droit se gaussait un Berlioz par un art raffiné d'une beauté suprême. Mais il n'est pas dit que le prestige de cet art serait amoindri si, autour de lui, l'historien cessait de voir se généraliser des slogans dont le moins qu'on puisse dire est qu'ils le laissent perplexe.

Il faut bien se dire que nos idées usuelles ont été déduites souvent de préoccupations historiques honnêtes et sincères, mais à une époque où les conceptions historiques étaient encore sommaires. Les progrès de la musicologie depuis 50 ans, auxquels pour le grégorien l'apport des Bénédictins de Solesmes a été considérable, ont modifié nombre de nos connaissances.

Mais on continue à vivre sur des déductions antérieures à ces travaux. C'est à la révision nécessaire de ces idées que je vous convie aujourd'hui.

Comment par exemple pourra-t-on accorder avec la chronologie l'ambition, au moyen d'une méthode unique, de « restituer le plain-chant dans sa pureté originelle » ? L'expression n'est pas neuve. On la trouve déjà, ou à peu près, au XI[e] siècle, sous la plume d'Adémar de Chabannes, qui fut l'un des plus redoutables faussaires du Moyen-Age, et qui l'attribue à Charlemagne, lequel était mort depuis 200 ans. Voilà un répertoire qui s'étend sur plus de mille ans, qui n'a été noté — et avec combien d'inconnues... — qu'au bout d'un demi-millénaire, dont on déplore que la tradition se soit altérée au moment précis où on commence à pouvoir en lire les manuscrits, et dans lequel cependant on cherche à appliquer ces traditions à des œuvres bien postérieures à leur perte, puisque nombre de pièces datent du XII[e] ou du XIII[e] s. et que la dernière venue, la Messe des Anges (qui n'est peut-être qu'une *Messe des Angles,* c'est-à-dire des Anglais) n'est pas antérieure au XV[e] s. — sans parler naturellement des messes de Dumont. N'est-ce pas vouloir appliquer aux sonates du Beethoven les agréments en usage au temps de Frescobaldi ? Je crois la beauté du plain-chant solesmien assez grande pour s'imposer par elle-même sans l'adjuvant de cautions hypothétiques. Si, malgré toutes les incertitudes, on persiste à confondre « pureté originelle » et « recul maximum de la chronologie », attention : nous voilà entraînés jusqu'au chant des églises d'Orient, et dès lors comment justifier le caractère occidental de nos interprétations ?

Nous savons combien de problèmes restent ouverts à cet égard, qu'il s'agisse du quilisma, ou de ces résidus de chromatisme antique sur

lesquels nous butons parfois avec surprise, ou de ces « colorations », d'origine sans doute très ancienne, que décrit encore Jérôme de Moravie au XIII[e] siècle.

Au reste, sans aller aussi loin, nos intervalles tempérés, invention du XVIII[e] s. (que les Chinois avaient devancée d'un siècle) ne sont-ils pas à eux seuls la négation d'une restitution qui se voudrait authentique ? Cette remarque ne se borne pas, loin de là, au seul chant grégorien, puisque certaines pages de Rameau, comme le Trio des Parques d'Hippolyte et Aricie, sont encore, selon les exégèses de l'auteur lui-même, incompréhensibles lorsqu'on les exécute selon notre système tempéré...

En admettant même que l'on déclare négligeable la différence entre la gamme pythagoricienne, base de la mélodie médiévale, et notre gamme tempérée (ce qui peut prêter à discussion), le lourd problème du *si b* ne vient-il pas affirmer une similitude frappante entre les études grégoriennes et celles de l'ethnologie musicale ? Celle-ci connaît bien ce principe des degrés flottants où les genres grecs, le bémol grégorien, les pyens chinois ou même la constitution du tétracorde de notre mineur classique, ne sont autres que des manifestations diverses d'un principe unique. Et dès lors toute cette étude ne serait-elle pas à reprendre sur des bases plus largement comparatives ?

Des inquiétudes du même ordre envahiront notre historien s'il ouvre un manuel d'analyse modale grégorienne. Car jusqu'au IX[e] s., il sait qu'on chercherait en vain toute trace de théorie modale dans les traités anciens.

Ensuite, du IX[e] au XI[e], la notion de mode n'est jamais à base d'analyse structurelle, mais presque exclusivement de formules ; l'analogie est complète avec l'octhechos byzantin, les taamim juifs et d'innombrables exemples de musiques primitives. Si la thèse que j'ai présentée dans les *Acta Musicologica* sous le titre significatif « le mythe des modes grecs » est exacte, les pseudo modes grecs seraient eux aussi justifiables de cette conception quasi-universelle. Or, toutes nos analyses modales du chant grégorien sont basées sur la notion d'octave modale. Au lieu de gémir devant le nombre des exceptions et d'inventer pour les justifier une avalanche de modes surabondants, expectants, etc. ne serait-il pas plus sage de constater simplement que l'on applique à un répertoire donné des critères qui n'existaient pas encore quand il fut composé ?

Le nom même de « chant grégorien », rendu vénérable par la tradition, n'est pas de tout repos pour la sécurité de conscience de notre

historien. Il sait bien (et la thèse récente de Mlle S. Corbin le lui a encore rappelé) que cette tradition ne remonte guère au delà du XIe s., c'est-à-dire près de 500 ans après St Grégoire lui-même. Et, s'il collationne les textes les plus anciens, il observe avec surprise que c'est d'Angleterre, en passant par l'Aquitaine, qu'elle semble s'être répandue. Dès lors, selon le raisonnement exposé voici peu par M. Marrou, n'est-il pas possible de penser que, sans nulle supercherie, ce sont les Anglais qui, se souvenant des réformes introduites chez eux par St Augustin, envoyé de St Grégoire, auront fait honneur à ce dernier de tous les usages ecclésiastiques attribués par eux en bloc à leur missionnaire, chant compris ?

Bien d'autres exemples pourraient être donnés. Ils toucheraient aux domaines les plus variés. Se demande-t-on par exemple pour quelle cause le style d'église conventionnel du XIXe s. affectionne tellement les lourdes harmonisations, les cadences plagales et les accords du 3e degré ? La réponse est dans la transformation de ll'idée modale à partir du XVIe s. et dans les méthodes d'harmonisation note contre note qui en découlèrent jusqu'à Félix Clément, Lambillotte ou Niedermeyer. S'étonne-t-on de voir le contrepoint et le style fugué, dont rien à priori ne semble les prédestiner à l'usage divin, tenir une telle place dans la musique d'église depuis le XVIIIe s., et demeurer en particulier la forme d'élection de la musique d'orgue ? Esthétiquement parlant, cela ne semble pas s'imposer, puisque, contrairement au piano ou à l'orchestre, cet instrument aux puissants accords peut difficilement, sur un même clavier, mettre en valeur des parties intermédiaires comme l'exige si souvent la fugue. Mais on sait que le répertoire primitif de l'orgue utilise par prédilection dès le XVe s., les transcriptions de motets, agrémentés plus ou moins de colorations et d'agréments. Dès lors, on comprend fort bien que, le ricercar n'étant qu'un décalque instrumental du plan du motet, l'instrument d'église ait gardé le souvenir de son style d'origine, né de ce qui était, à l'époque, le style universel, alors que, hors l'église, ce style avait plus tard perdu son actualité.

On peut aller jusqu'à se demander si la notion même d'existence d'une musique d'église de caractère spécial n'a pas elle aussi une source de même nature. Jusqu'au XVIe s. inclusivement, cette différence n'existait pas. Le style des motets religieux du Moyen Age ne diffère absolument en rien du style des motets profanes, et il n'était pas rare de voir une même pièce présentée en deux versions, l'une religieuse, l'autre profane. Au

XVIᵉ s., si certaines chansons profanes descriptives ou légères s'écartent de la gravité que conserve la musique sacrée de la même époque, le style général, les formes, les procédés de composition demeurent identiques. Ce n'est guère qu'à partir de Palestrina que la scission s'établit. Or Palestrina, dont le génie n'est nullement en cause, n'était pas un novateur comme l'a cru le romantisme, mais un conservateur, car vers 1580, le développement du madrigal en Italie et de la chanson mesurée en France commençait nettement à dépasser le stade historique de la technique qu'il représente. Sa faveur dans les milieux romains, à l'époque de l'extension du madrigalisme, n'a rien de surprenant : c'était la réaction normale à une génération de distance de conservateurs réticents devant les tendances du modernisme et admiratifs devant un maître qui leur résiste. Puis la musique se transforma ; le maître trouva des imitateurs qui, dans le cadre de l'église, conservèrent son style en oubliant que ç'avait été un style d'époque, commun à la musique profane et sacrée. La musique sacrée s'habitua à avoir un style différent de la musique tout court.

C'est peut-être aussi par des considérations analogues que s'explique un fait fondamental, et qui semble avoir été peu remarqué. Il nous semble tout naturel aujourd'hui d'attribuer à la musique sacrée ce caractère un peu neutre de recueillement intérieur que symbolise l'expression de *planus cantus,* plain-chant. Historiquement cette expression se borne sans doute à s'opposer au *cantus mensuratus* et n'a donc pas forcément le sens mystique qu'on lui attribue. Mais, ceci à part, a-t-on réfléchi à tout ce que cette conception comporte d'insolite dans l'histoire de la musique religieuse universelle ? Hors du christianisme, la musique religieuse vise rarement à intérioriser, mais plutôt à extérioriser, sans reculer devant l'appoint des moyens les plus violents, percussions, danses, envoûtement de la durée obsessionnelle, etc. L'encyclique elle-même cite un passage du livre de Samson : or ce passage souligne ce caractère de la musique sacrée dans l'Ancien Testament, et le verset de la 1ʳᵉ épître aux Corinthiens, également cité, en témoigne encore implicitement dans l'Eglise primitive. L'extase collective des premières assemblées chrétiennes, que loue St Paul, ne devait pas être très différente de celle de ces nègres protestants de Harlem dont un disque a fixé l'exaltation au cours de la nuit de Noël. Relisons St Augustin et les Pères de l'Eglise : ce qu'ils nous disent des effets extatiques de la musique n'est-il pas plus facilement compréhensible sous cet angle que traduit dans l'ambiance moderne ? D'où vient donc cet extraordinaire retournement, dont aucun texte ancien

ne semble avoir pris conscience ? Serait-ce le résultat d'un compromis établi progressivement sous le coup des attaques contre la musique dont les émules de l'ermite Pambon, depuis le IVe s., n'ont cessé le dialogue avec ses défenseurs ? Je cherche encore la réponse : mais je voulais simplement souligner que, là encore, le contexte historique ne saurait être négligé, et que ce n'est ni par nature ni par origine que l'Eglise chrétienne est à peu près seule à proscrire toute extériorisation de sa musique cultuelle, puisqu'elle ne diffère pas, dans ses premiers temps, de la conception des autres religions et s'est donc, peu à peu, formé sa doctrine sous la pression des circonstances.

Peut-être en est-il de même de l'ostracisme latent qui, de bonne heure, a fait préférer les voix seules aux instruments. Une grande partie des doctrines traditionnelles de l'Eglise en matière de musique trouve sa source dans ses réactions primitives de défense contre l'emprise des fêtes païennes. Celles-ci disparues, la mentalité issue de ses réactions continua à se développer dans le sens de l'impulsion initiale même sans cause directe désormais ; et il est probable que l'orgue doit aujourd'hui sa position privilégiée au fait que, disparu d'Occident à l'heure où ces réactions se produisaient, il y est revenu seulement au VIIIe s., vierge des malédictions que, comme instrument de cirque, il eût certainement encourues sans cette opportune cure de silence.

Les siècles anciens ne sont pas les seuls témoins de ce processus : lorsque St Pie X veut défendre la musique sacrée contre l'emprise du théâtre, il est historiquement dans son rôle : c'est l'époque où l'on chantait le *Cum sancto spiritu* du *Gloria* sur la strette bouffe du quintette de la *Cerenentola*. Mais faut-il généraliser ses sages prescriptions hors de leur contexte ? Ce n'aurait guère de sens à l'époque actuelle, où, hors quelques survivances paresseuses, le théâtre lyrique n'a plus ni la même indécence, ni la même emprise. Et ce serait exclure du même coup plus de la moitié des cantates de Bach qui, disait son librettiste Neumeister, « ne sont pas autre chose que des fragments d'opéra ».

C'est le même sens du contexte historique qui nous empêchera de nous étonner lorsque le pape Jean XXII interdit de se servir dans la polyphonie d'autres consonances que la quinte et la quarte. Lue aujourd'hui au pied de la lettre, cette prescription nous ferait sourire. Combien nous aurions tort ! Il suffit de réfléchir à l'état de l'oreille musicale au XIVe s.; la traduction exacte devient la suivante : « Défense d'employer des agrégations non admises par tous et susceptibles de scandaliser les non-

spécialistes ». C'est exactement ce que nous dit, 600 ans après, l'encyclique *Musicae sacrae.* Aujourd'hui, Jean XXII proscrirait à l'église le dodécaphonisme. Sa décrétale est de tous les temps. Elle est conforme au *Motu Proprio* et à *Musicae Sacrae.* La lettre passe, l'esprit demeure. L'essentiel pour nous est de ne pas prendre l'une pour l'autre. Celui qui, arguant de la bulle de 1424, prétendait aujourd'hui interdire autre chose que des quintes et des quartes, serait un mauvais historien, en même temps qu'un risible musicien.

Je suis persuadé que le réflexe historique dont je viens d'essayer de donner quelques exemples serait de nature à clarifier bien des problèmes qui, sous l'angle doctrinal, se révèlent insolubles. Un exemple pour finir :

Il est dénué de sens, aux yeux de l'historien, de se demander si, dans l'absolu, la musique d'église de Mozart par exemple, est ou n'est pas de la musique religieuse. Un problème de ce genre — je le choisis car il est souvent posé — compare un élément occasionnel à un critère absolu, intemporel et incontrôlable ; il est une monstruosité.

Mais, si nous disions, par exemple, « Dans quelle mesure la conception religieuse du XVIIIe s., exprimée en musique par Mozart et ses contemporains, est-elle compatible avec la nôtre ? », nous rétablirions la temporalité, donc la relativité du subjectivisme dans notre propre intervention, et, dès lors, la question serait ramenée à sa juste valeur, qui ne saurait être dissociée, d'ailleurs, de l'aspect architectural et décoratif du même problème. Nous ne suspecterions plus sans raison la sincérité d'un musicien de génie, et nous n'érigerions plus notre goût du XXe s. en juge suprême et inamovible, car nous ne pouvons savoir ce que penseront de nous et de nos façons de juger ni les chrétiens ni les musiciens du XXIe s.

Dès lors, notre langage sera tout autre. Mozart, dirons-nous, est le musicien des églises baroques de Vienne, comme le grégorien est le répondant sonore des cryptes mérovingiennes, les organa de Pérotin celui des cathédrales du premier gothique, Josquin des Prés celui des chœurs flamboyants, Palestrina celui des basiliques romaines, Dumont celui de la chapelle de Versailles, etc. La question devient de savoir lesquels de ces cadres correspondent mieux ou moins bien à notre piété de chrétiens du XXe s. Vous voyez qu'elle est toute différente de la précédente position du problème.

Mais nous nous apercevrons alors que le rôle historique de notre XXe s., comme celui de ses prédécesseurs, est de transmettre à la postérité

un témoignage équivalent au leur. Nul ne retiendra, dans ce témoignage, les pastiches du passé, si admirables qu'en soient les modèles, et ceci nous incite à un sévère examen de conscience. Car, ainsi que l'exprime la belle phrase de Paul Valéry que j'avais jadis fait inscrire sur les murs du Conservatoire de Paris :

« La véritable tradition dans les grandes choses n'est pas de refaire ce que d'autres ont fait, mais de retrouver l'esprit qui a fait ces grandes choses et en referait de toutes autres en d'autres temps. »

Jacques CHAILLEY.

II

LA MUSIQUE RELIGIEUSE DE L'ECOLE FRANÇAISE

Hommage à Joseph Samson

PAR

Mr l'Abbé Jean PRIM

Secrétaire Général du Congrès

LE 2 Juillet 1957, à Versailles, M. Joseph SAMSON, maître de chapelle de la cathédrale de Dijon, prononçait devant les participants du IIIe Congrès International de Musique Sacrée, une conférence sur : « La Notion de Qualité et le Renouveau de la Musique Religieuse Française contemporaine ».

Le Congrès était à peine terminé que nous apprenions la mort de M. Samson.

Ce rapprochement n'a pas manqué de nous frapper, nous surtout qui savions dans quelles dispositions il avait accepté de prendre la parole au Congrès.

On nous saura gré, nous en avons l'assurance, de ne pas garder pour nous seuls cette lettre du 3 Juin 1956, par laquelle il nous confirmait son accord :

« ...Je suis un vieil homme, et j'ai des choses importantes à dire, à dire
« à mes amis, à mes frères, à mes confrères avant d'accomplir le voyage
« pour lequel je suis désigné et auquel vous savez bien que je pense
« obstinément...

« J'aimerais traiter quelque chose qui serait comme « La Notion de « Qualité et le Renouveau de l'Art musical en France. »

« ...Le sujet que je propose est un sujet de vieil homme qui ne sépare « pas son métier de sa prière...

« ...Ce que j'ai envie de faire à votre Congrès, ce que j'ai envie d'y dire, « c'est MON TESTAMENT : le testament d'un homme qui a beaucoup « péché, mais qui n'a jamais vu son métier que comme un moyen de salut...

« ...Je voudrais dire cela. Je ne fais le malin ; je ne dis pas que je suis « plus malin que les autres. Je dis que j'ai fait des expériences et que le « récit de ces expériences peut inciter des ouvriers plus jeunes que moi « (ecclésiastiques ou laïcs) à regarder un peu dans la direction que « j'indiquerai... »

Donc, un an plus tard, sur la scène du Théâtre de Versailles, devant un auditoire exceptionnellement attentif et sensibilisé, le « vieil homme », l'infatigable serviteur de la Musique Sacrée prononçait ces paroles qu'il voulait être son testament et qui furent effectivement ses « Ultima Verba » :

« Si le chœur n'apporte pas à l'office plus de vie spirituelle, qu'il se « taise...

« Tout chant qui ne parvient pas à promouvoir dans les âmes le silence est vain.

« Si l'Art intervient dans la célébration cultuelle, ce ne peut être que « pour introduire dans la cérémonie un principe de qualité par où s'exprime « l'Amour. Point essentiel qu'on ne soulignera jamais assez : la qualité « dans l'œuvre d'Art est l'expression de la Caritas. »

« ...La qualité réelle n'est pas le signe d'une recherche extérieure et « vaine d'ordre tout esthétique, mais une recherche essentielle d'ordre « spirituel.

« Sol est Sol. Et pour que Sol produise l'effet de Sol, il faut que « Sol soit Sol. Pour que Sol soit Sol, il ne suffit pas que le musicien ait « écrit Sol sur la portée, que le chanteur ait lu ou prononcé Sol. Il faut « que dans la bouche du chanteur, Sol soit avec Do dans le rapport Sol - Do. « Sol ne produira l'effet de Sol que si ce rapport est respecté. Hors cela, « Sol n'agit pas l'acte de Sol. Son acte est inutile, vain. La justesse et « l'exactitude rythmiques sont des conditions *sine qua non* de la justice « musicale. Demander la qualité, c'est avant toute chose, demander cette « justesse, cette exactitude, cette justice... »

On voit la qualité du ton et à quelle chaleur de conviction le monologue du grand vieillard s'était élevé.

C'est à cette chaleur de conviction qu'il fallait attribuer la transposition, à première vue, surprenante, de la justesse à...la justice : transmutation d'une valeur esthétique en une valeur morale, par où se trahissait le familier de Claudel.

C'est à cette chaleur de conviction qu'il fallait attribuer l'obstinée répétition qui, dès l'abord, surprenait l'auditeur, l'intriguait, et qui, bientôt, emportait son adhésion...

« Qualité... Qualité... Non pas facilité !... »

Ainsi à ses fidèles d'Ephèse, l'Apôtre Jean, devenu vieux, ressassait le précepte du Seigneur : « Mes petits enfants, aimez-vous les uns les autres ». Et cet incessant rabâchage, ce doux radotage, s'il paraissait fol à quelques-uns, en vérité n'était que sagesse.

« Qualité... Qualité... Non pas facilité !... » nous a rabâché le vieux Cantor de Dijon dont la vie tout entière avait été vouée à cultiver la plus primitive et sans doute la moins défraîchie des « fleurs de rhétorique » : la REPETITION.

« Qualité... Qualité... Non pas facilité !... »

Puisse cette haute leçon, obstinément assénée au cours d'un solennel testament, ébranler jusqu'au tympan des sourds eux-mêmes, et de ceux-là, pires que des sourds, dit-on, qui se bouchent les oreilles et ne veulent pas entendre.

Le réveil alors ne tardera pas ni l'essor d'une Musique Religieuse rajeunie, depuis trop longtemps assoupie et trop longtemps captive.

Jean PRIM.

Notice biographique

Joseph Samson naquit à Bagneaux-sur-Loing (Seine et Marne) en 1888.

Sa réputation de maître de chapelle lui était déjà acquise lorsqu'il fut appelé à Dijon en 1930, pour seconder Mgr Moissenet.

Deux ans plus tard, la direction de la Maîtrise si célèbre dans le monde entier était remise entre ses mains.

Jusqu'à sa mort, Joseph Samson devait s'identifier à sa fonction, à ce beau métier de Maître de Chapelle...

Son œuvre musicale est assez considérable. Si l'on doit y reconnaître une influece très marquée des maîtres anciens comme Palestrina, il faut noter qu'il s'agit d'une influence toute spirituelle, sans rien de scolaire ou de littéral. Jamais, dans cette œuvre parfaitement soumise aux données liturgiques, n'ont été méconnues ou ignorées les lois de l'évolution musicale et les ressources de l'Art contemporain.

Parmi les 10 messes qu'il écrivit, nous en citerons 5 qui sont des plus importantes tant par leur signification que par leur développement.

Dans les Trois messes « Pour le temps de Carême, pour le temps Pascal, et pour tous les temps », à 5, 6, et 7 voix mixtes a cappella, se trouvent exploités des thèmes du Kyriale grégorien.

La messe « O nuict, heureuse nuict », pour deux chœurs et deux orgues, fut composée à l'intention de la cathédrale de Bourges, où elle fut chantée en 1928.

La messe « Amor a longe » fut entendue pour la première fois le matin de Pâques 1939 ; elle est écrite pour deux orgues et un chœur à 6 voix ; un thème emprunté à un vieux troubadour français la fonde ; des thèmes secondaires tirés du répertoire grégorien lui apportent des éléments de variété.

Les autres messes sont : la messe « Dulcis Domina », composée pour le septième centenaire de Gauthier de Coincy ; la messe « Mon âme vous loue, ô Dieu », composée pour la canonisation de Saint Jean Eudes ; les deux messes « Orbis factor » et la messe « Dominus firmamentum ».



L'œuvre de Joseph Samson, musicographe et esthéticien n'est pas moins remarquable.

Erudit, écrivain, voire même poète, poète sensible à l'Art liturgique, tel nous apparaît Joseph Samson à travers des ouvrages comme « Musique et Vie intérieure », « A l'ombre de la Cathédrale enchantée », « Claudel, poète-musicien », « Musique et Chants Sacrés ».

Quant à l'ouvrage « PALESTRINA OU LA POESIE DE L'EXACTITUDE », il dépasse, et de beaucoup, le cadre de la musicologie. Il traite de l'esthétique palestrinienne et de son influence sur la Musique Religieuse, mais il aborde aussi le problème des rapports de l'Art et de la Vie intérieure. De ces fortes pages se dégage cette idée maîtresse que la Musique d'Eglise comporte une essentielle soumission aux données liturgiques, et par suite

le renoncement du musicien à toute expression individuelle de lui-même.

« LA POLYPHONIE SACREE EN FRANCE DES ORIGINES A NOS JOURS » (1) est une fresque magistrale, d'une érudition supérieurement assimilée. Elle décrit l'évolution de notre polyphonie selon sa structure, son rythme, son écriture, depuis Hucbald jusqu'à Strawinsky en passant par Guillaume de Machaut, Guillaume Dufay, Nicolas Formé, Gossec, et tant d'autres. Parce qu'il est l'œuvre d'un praticien, ce volume se recommande entre cent autres pour être le « livre de chevet » du maître de chapelle français ; surtout si l'on veut bien en étayer l'enseignement par celui de la « GRAMMAIRE DU CHANT CHORAL » (2) où le maître de chœur de Dijon nous initie à cette culture vocale qui est si essentielle à la qualité de la polyphonie et dont les secrets seraient, dit-on, en grand danger de se perdre.



Pour emprunter à un de ses amis et collègues le mot de la conclusion, ne peut-on, avec Mgr Signargout, ancien Maître de chapelle de la Cathédrale de Bourges, reconnaître en Joseph Samson « un de ces hommes pour qui Dieu fut le Musicien ».

J. P.

(1) Editions de la Schola Cantorum - Paris 1953.
(2) Editions Henn - Genève.

Place de M.-R. Delalande
dans la Musique Religieuse Occidentale du XVIIème siècle (1)

PAR

Mr Norbert DUFOURCQ

Président de la Société Française de Musicologie

LA monarchie française a toujours souhaité que la musique contribue à embellir le culte en lui apportant son élément décoratif, solennel, et en lui offrant son appui moral qui revient à s'associer aux mystères de la religion et à y rallier les fidèles. Les musiciens n'ont pas failli à leur tâche, de Pérotin à Du Caurroy. Et c'est un lourd héritage artistique que reçoit le XVIIe siècle. L'état des connaissances actuelles ne permet pas encore de juger à leur juste valeur le message des Boesset, Formé, Bouzignac, Moulinié, Veillot et Gobert; ceux-ci expliquent pourtant une charnière de l'histoire : le passage du langage polyphonique *a cappella* au langage concertant.

Mais c'est entre 1660 et 1740 que se cristallise le classicisme. C'est à cette époque, semble-t-il, que se pose avec le plus d'acuité le problème « France-Italie ». Louis XIV domine les débats, accueille les étrangers chez nous (Du Mont, Danielis, Lorenzani), adopte Lulli, écoute favora-

(1) Le résumé ci-dessous est de l'auteur lui-même.

blement les Italianisants (Charpentier), connaît les cabales, les cénacles de partisans, et, en définitive, accorde ses faveurs et les places officielles à ceux qui auront réalisé cette merveilleuse synthèse entre deux arts complémentaires issus d'une même tradition latine. Chez le Roi, le pacte Lulli-Corelli, rêvé par Couperin, sera également scellé par Delalande, Campra, Bernier, étant entendu que ce Corelli porte-drapeau symbolise et résume, aux yeux des contemporains, une école où s'inscrivent en lettres d'or, parmi tant d'autres, les noms de Monteverdi, Cavalli, Carissimi, Cesti, Legrenzi, Bassani...

La Chapelle Royale, la Sainte-Chapelle du Palais, Notre-Dame de Paris, Saint-Germain-l'Auxerrois demeurent les grands foyers de musique sacrée à cette époque. Certains maîtres sacrifient encore à l'antique messe polyphonique (Mignon, Lalouette); d'autres adaptent le plain-chant au goût du jour (Du Mont, Nivers); les derniers optent résolument pour la musique concertante. La Chapelle Royale, à l'avant-garde de ce mouvement, renonce à la grand'messe au profit d'une messe basse illustrée, à la tribune, par le chant du psaume correspondant à la fête du jour : le grand motet versaillais est né. Il fait appel à des solistes (aria, récits), des chœurs (grand et petit chœur) et un ensemble instrumental soutenu par l'orgue. Tour à tour Lulli, Du Mont, Robert, Delalande, Campra, Bernier, Mondonville, Boismortier, Philidor, Rameau et Giroust illustrent ce genre.

Michel-Richard Delalande se trouve au cœur même de cette école et s'impose à nous au premier chef, d'une part à cause des mutiples fonctions qu'il a remplies à la Cour, d'autre part en raison de la qualité de son message. Plus de soixante-dix motets concertants nous disent son admiration pour l'équilibre de l'architecture lulliste (division du chœur, noblesse de la prosodie), son attirance pour le lyrisme ultramontain (peinture du mot qui fait image, chromatisme, dissonances, vocalises), son talent à rehausser le texte par un éclatant commentaire instrumental, enfin son adhésion à un Cérémonial — pleinement valable sur le plan liturgique — où le verbe latin, transcendé par la musique, devient une méditation collective de haute portée.

En même temps qu'Alexandre Scarlatti et Marcello et trente ans avant Bach et Haendel, l'école versaillaise occupe une position enviable dans le domaine de la spiritualité.

Norbert DUFOURCQ

III

LE
CHANT GREGORIEN

Valeur pastorale du chant grégorien à la lumière des enseignements pontificaux (1)

PAR

Son Excellence Mgr MORILLEAU
Evêque de La Rochelle et Saintes

« VALEUR Pastorale du Chant Grégorien ». Même pour une proposition aussi simple, il importe de définir et de distinguer. Discourir sans distinguer, c'est aboutir à la confusion. Ce serait ici bien dommage : la ligne Grégorienne est si simple et si pure !

Nous dirions volontiers que la Pastorale est « l'art de prendre les âmes et de les conduire à leur fin dernière ». Art suprême, on le voit, et combien délicat, et combien difficile. St Grégoire, qu'on nous permettra bien d'invoquer, ne disait-il pas, dans son Pastoral, précisément : « *Ars artium, regimen animarum* ».

Est-il maintenant besoin de le souligner ?

« Cet art, ce sont les Prêtres qui doivent, les premiers, le pratiquer.

« ...en dépendance filiale de leurs Evêques,

« ...eux-mêmes, demeurant étroitement unis au Souverain Pontife, maître suprême de cet Art, puisqu'il est le Pasteur des Pasteur ».

(1) Le résumé ci-dessous de la communication faite au Congrès par Mgr Morilleau est dû à ce dernier.

Pour être complet, nous ajouterons que les Fidèles, spécialement les Apôtres laïcs, les militants d'Action Catholique, doivent avoir eux-mêmes ce souci de la Pastorale, puisqu'ils doivent collaborer à l'évangélisation du troupeau.

Ces menues explications données sur une définition que nous avons voulue simple et que nous pensons exacte, nous nous croyons autorisé à poser la question précise :

« *Le Chant Grégorien a-t-il une valeur de telle nature qu'il puisse aider le Prêtre à remplir son rôle de Pasteur, et soutenir les Apôtres laïcs dans leur tâche d'Evangélisation ?* »

De prime abord, il ne semble pas qu'on puisse accorder un tel crédit au Chant Grégorien.

Le Bon Pasteur, loin d'attendre ses brebis à l'Eglise, est avant tout apostolique. Et « le chant grégorien ne semble être normalement ni un instrument de pénétration missionnaire parmi les païens à convertir, ni un moyen direct d'apostolat auprès des masses populaires déchristianisées ».

D'autre part, les difficultés provenant de l'esthétique grégorienne — familière aux seuls Musiciens, et liée indissolublement par ailleurs au latin, langue morte — tendraient à prouver que le chant grégorien ne peut être le chant populaire de notre temps.

Malgré cela, nous croyons à la valeur pastorale du Chant grégorien — au sens que nous avons donné plus haut à ce vocable.

Nous nous servirons, pour légitimer cette conviction, qui est en nous certitude, d'un a-priorisme d'autorité qui nous paraît lourd de sens, riche de foi, et générateur d'une docilité enthousiaste.

Est-ce que tout l'enseignement des Souverains Pontifes n'est pas orienté vers la Pastorale ? Qu'il soit dogmatique, moral ou disciplinaire (qu'on nous pardonne ce style elliptique), cet enseignement ne vise-t-il pas toujours à procurer le bien des âmes ? Le Pape est, dans toute son activité, *Apôtre*, et l'Eglise, à Rome aussi, est inlassablement missionnaire, même quand c'est le chant liturgique qui fait l'objet de ses sollicitudes. Il nous suffira, pour en témoigner, de citer l'introduction de l'Encyclique « Musicae Sacrae Disciplina »...

« L'ordonnance de la Musique Sacrée a toujours été l'objet de nos préoccupations et de nos plus grands soins. Aussi nous a-t-il paru opportun de traiter de nouveau et par ordre ce sujet... pour que cet art distingué et très noble serve de mieux en mieux à célébrer avec plus d'éclat *le culte divin et à nourrir plus efficacement la vie spirituelle des fidèles.* »

Cet enseignement est revêtu d'une autorité irrécusable : celle du Magistère de l'Eglise.

Du Magistère Ordinaire, dira-t-on ? C'est vrai. Mais le Magistère Ordinaire, alors même qu'il ne se manifesterait pas dans la circonstance comme revêtu du privilège de l'Infaillibilité, ne requiert-il pas notre adhésion respectueuse, et notre filiale docilité ?

En soulignant « l'inappréciable valeur de la Liturgie pour la sanctification des âmes,. et donc pour l'action pastorale de l'Eglise » (Pie XII, aux Congressistes d'Assise), le Pape, dans l'exercice de son ministère patoral, ne se contente pas d'exposer, de suggérer, de conseiller; il ordonne de « conserver soigneusement ce précieux trésor du Chant Grégorien, (d') y faire participer abondamment le peuple chrétien », il en impose à tous, comme son prédécesseur St Pie X, « *la plus scrupuleuse observation* ».

Mais les Souverains Pontifes n'ordonnent pas à la volonté des fidèles de se soumettre et d'agir, sans éclairer leur intelligence. Ils nous indiquent ici les caractères et les richesses internes qui donnent au chant liturgique sa Valeur Pastorale.

« La Musique Sacrée, en tant que partie intégrante de la Liturgie solennelle, participe à sa fin générale : la gloire de Dieu, la sanctification et l'édification des fidèles ».

Il nous plaît de souligner comment St Pie X, dans ce texte, incorpore la Musique Sacrée, à titre principal, à la Liturgie. Nous admettons fort bien, à partir de cet enseignement, que la Musique Sacrée soit un « véritable Sacramental », une « partie de la substance de la Liturgie ». Or les « Sacramentaux » ne sont-ils pas instruments d'Apostolat et donc de la Pastorale ?

Partant de là, voici l'argument qui soutiendra définitivement notre propos :

« Les qualités de la Musique Sacrée, le Chant Grégorien les possède au suprême degré : pour cette raison, il est le chant propre de l'Eglise Romaine... celui que, dans le cours des siècles, Elle a conservé avec un soin jaloux dans ses Livres Liturgiques, qu'Elle présente directement comme Sien aux fidèles ».

Saluons ce titre de noblesse et réjouissons-nous de pouvoir employer cette splendeur au service de Dieu et du Salut des âmes !

En effet, écoutez ce que dit le Pape : « Par ses très belles modulations et sa magnificence, le Chant Grégorien embellit et rehausse aussi bien la voix du prêtre offrant le sacrifice que celle du peuple chrétien qui loue le Tout-Puissant; il élève les cœurs des fidèles vers Dieu par son élan et une

sorte de vertu intrinsèque; il rend plus vives et plus ferventes les prières liturgiques de la Communauté chrétienne, afin que Dieu, Un et Trine, puisse être loué et invoqué par tous avec plus de force, de ferveur et d'efficacité. Grâce à la Musique Sacrée est donc accru l'honneur que l'Eglise rend à Dieu en union avec le Christ, son Chef. Par ailleurs plus abondants sont les fruits que les fidèles, émus par les chœurs sacrés, retirent de la sainte liturgie et qu'ils traduiront par une vie et des mœurs digne d'un chrétien, ainsi que le démontre l'expérience quotidienne et le confirment un grand nombre de témoignages d'auteurs anciens et récents ».

N'est-ce pas là encore de l'authentique Pastorale que de remuer les âmes et de les vivifier, en leur donnant le goût du divin ?

Notre temps, qui a cessé de contempler le Visage de Dieu, possède beaucoup plus développé, le sens communautaire. Il recherche avec sincérité, mais parfois à des sources douteuses, le secret de l'unité et de l'universalité.

Mais si le Chant Grégorien en était l'une des sources heureuses ?

Ecoutez encore notre Pape : « Si dans les églises catholiques du monde entier le chant grégorien résonne dans sa pureté et son intégrité, il aura ainsi, comme la liturgie romaine, le caractère d'universalité ; ainsi dans le monde entier, cette harmonie deviendra familière aux fidèles; ils auront comme l'impression qu'elle est chez eux et, par là, ils auront la satisfaction de sentir dans leur cœur, l'admirable unité de l'Eglise ».

Un évêque français (1) écrit dans une page où bruit toute la poésie de l'ontologie grégorienne : « Quand nous nous sentons prier ensemble le même poème sacré, quelle unité inouïe ne nous perd pas alors dans le Cœur du Christ. « Una voce dicentes - Sanctus, Sanctus, Sanctus Dominus Deus Sabaoth ». Notre chant unanime vérifie une haute expérience de notre unité dans le Christ et scelle la joie de notre appartenance au Corps Mystique, de notre don mutuel d'Amour; il professe triomphalement notre existence invisible dans l'Eglise. Il parachève la Charité (*agapê*) ».

N'est-ce pas là que doivent se rejoindre toutes les Pastorales ?

D'autre part, le Prêtre qui a charge de fidèles, ne doit former avec eux qu'un cœur et qu'une âme. Il en est le père et le pasteur. Or, ne pensez-vous pas que cette unité familiale — la plus étroite des unions sociales — est admirablement symbolisée et réalisée par l'unité de langage du Prêtre qui

(2) Son Exc. Mgr Johan, Evêque d'Agen.

célèbre et des fidèles qui participent au mystère — et que seul peut assurer le chant grégorien.

Celui-ci peut donc — pro modulo suo — servir à redonner au monde le sens de Dieu, et maintenir, dans la vérité, le sens communautaire, cet esprit de famille qui devrait lier, si étroitement, les fils de Dieu et de l'Eglise.

Il peut aussi, croyons-nous, aider à maintenir, dans son authenticité, le « sens de l'homme ».

Notre temps en effet, — honni soit qui mal en pense ! — a beaucoup de qualités, dont un grand nombre sont des vertus; il n'est pas immobile et il n'est point paresseux. Mais il souffre certainement de notables contreparties; il est inquiet, un peu brouillon, et le goût de la mesure n'est pas celui qu'il cultive avec le plus de soin.

Nous pensons qu'il est nécessaire que les Pasteurs s'emploient à redonner à leur troupeau le goût des vertus pacifiantes, qui sont à base de mesure, de simplicité, de silence même.

Or, et je cite encore, « les mélodies grégoriennes sont si sobres, si pures de toute emphase, de tout excès émotif, de tout mot musical vain, que l'âme peut s'y ravir sans se complaire en elle-même; abolie et extasiée qu'elle se trouve en son chant... Ces mélodies éteignent tous les bruits; elles répandent un envoûtement de silence, elles offrent l'âme à l'emprise du Verbe; elles imposent la paix de l'Agneau. Quel dépassement de soi le chrétien gagne à *prier sur de la beauté.* »

Ces lignes persuasives rejoignent l'enseignement du Directoire pour la Pastorale de la Messe...

Il faudrait à cet argument l'appui d'autres considérations. Le peu que nous avons dit nous a semblé résumer les enseignements pontificaux...

Nous confirmons très librement que cet exposé ne répond pas à toutes les angoisses des pasteurs. Ce qui a été dit, en effet, marque à la fois les ressources pastorales du Chant Grégorien et ses limites.

Moins encore que la Liturgie dans son intégrité, le Chant Grégorien n'est tout l'apostolat...

Le Chant Grégorien est fait pour les fidèles. Mais ceci n'est pas un aveu de faiblesse ou d'infériorité, c'est un titre d'honneur.

Nous préciserons aussi que la prière est partie essentielle de la Liturgie. Or, et ceci est un fait d'expérience, le Chant Grégorien correctement exécuté, développe le goût et la fidélité des chrétiens pour la prière de l'Eglise.

Le Directoire pour la pastorale de la Messe nous en assure de son côté : « Le chant constitue, après la communion, la participation idéale à l'action sacrée... »

Oserions-nous affirmer que le Chant grégorien est une fin ?

Le Pape a dit : « Cette musique liturgique mérite les honneurs et les louanges les plus grandes ».

Et nous nous permettons de le croire et de le dire : le Chant Grégorien est une fin, parce qu'il est une prière. Qui donc, dans son effort pastoral, mesurera la place et l'efficacité de la prière ?... De la prière de l'Eglise surtout, qui, jaillissant du cœur des fidèles, rayonnera sur l'ensemble du monde et s'insinuera en ceux-mêmes qui ne savent exactement qui ils sont, ou ce qu'ils font, comme une douceur discrète et rafraîchissante. Il faut que l'Eglise chante en vertu de ce qu'elle est, dirions-nous avec le P. Clérissac : « N'est-elle pas le cantique des cantiques, la patrie du lyrisme sacré, le prélude des symphonies éternelles ? Si la paix est la tranquillité de l'Ordre, le chant en est la jubilation ; il est le transport enthousiaste de la charité et de l'unité. »

Cependant cet hommage de vérité ne nous détournera pas de redire que, normalement, le Chant Grégorien n'aura pas d'influence directe sur les « masses paganisées. »

Mais nous affirmerons qu'aucun Prêtre — et quel est donc le Prêtre d'aujourd'hui qui ne soit pas Missionnaire ? — n'a pas pour autant le droit de le mésestimer...

Parce que ce Chant Sacré est lui aussi, indirectement missionnaire et Apostolique. Nous avons tous lu en effet dans « Musicae Sacrae Disciplina » : « Les missionnaires se souviendront également de ce que l'Eglise Catholique, depuis l'Antiquité, lorsqu'elle envoie des Messagers de l'Evangile dans des régions qui n'ont pas encore reçu les lumières de la Foi, a voulu qu'ils apportent, en même temps que les rites sacrés, des chants liturgiques, *parmi lesquels les chants grégoriens, et cela dans le dessein que les peuples qui doivent être appelés à la Foi, attirés par la douceur des mélodies, soient plus facilement poussés à embrasser les Vérités de la Religion Chrétienne* ».

Et voici, pour corroborer le caractère apostolique du Chant Grégorien, l'éloge adressé par le Saint-Père à tous les bons serviteurs de cette grande cause : « Tous ceux qui composent de la musique sacrée, ou la dirigent, ou l'exécutent, tous ceux-là *exercent incontestablement un véritable et authentique apostolat.* Ils recevront donc en abondance du Christ-Seigneur les

récompenses et les honneurs réservés aux Apôtres, dans la mesure où chacun aura accompli sa tâche ».

Cette promesse est aussi un appel. Comme nous aimerions que chaque Chrétien fidèle l'entende « pro modulo suo » !

Les limites de ce résumé ne nous permettent pas de nous attarder à traiter du « Caractère Populaire » du Chant grégorien. Et nous ne pouvons pas davantage rapporter les témoignages concrets qui nous aideraient peut-être à faire accepter notre propos. Nous nous en excusons...

Il faut conclure.

Nous avons exprimé très sincèrement le fond de notre pensée. Nous croyons aux richesses apostoliques du Chant Grégorien. Et nous rêvons, pour toutes nos Paroisses, d'une Liturgie chantée authentique.

Mais nous venons ici en quérir, peut-être en quêter les moyens !

En effet, que faut-il faire ?

Que faut-il faire quand on est seul Prêtre pour quatre Paroisses, chargé de tout le ministère direct, et surchargé de besognes matérielles ? Quand nous manquent, à peu près ou tout-à-fait, les éléments indispensables pour faire naître l'embryon de la plus humble Schola Paroissiale ?

Malgré tout, nous sommes sûrs que la remontée est possible : il y a d'humbles semailles et des trésors cachés. Et puis il y a la volonté de l'Eglise.

C'est une Croisade qu'il faut organiser. Les petits que nous sommes veulent eux aussi « prier sur de la beauté ».

La Beauté et un reflet de la grâce ! Nous avons un besoin urgent d'en être inondés. Nous ne disons pas par la « Musique d'abord », mais nous disons par le Chant Grégorien aussi.

Xavier MORILLEAU

La valeur artistique et religieuse toujours actuelle du chant grégorien

PAR

Dom Joseph GAJARD, o. s. b.

Maître de chœur de l'Abbaye de Solesmes

ALORS que les autres genres de musique sacrée sont, à des degrés divers, simplement permis ou recommandés, le chant grégorien, lui, est non seulement reconnu comme le modèle à imiter, mais, dans certains cas, imposé; il a son statut, qui n'appartient qu'à lui; il est proprement *le* chant de l'Eglise Romaine. »

Pie X, Pie XI et Pie XII ont particulièrement insisté sur la place prédominante qui revient au Chant Grégorien dans la hiérarchie de la Musique Sacrée. Pourquoi cette prééminence ? C'est qu'entre l'art Grégorien et son objet il y a appropriation parfaite, équation. Indissolublement lié à la grande prière liturgique de l'Eglise, il en épouse étroitement tous les aspects. Si donc, comme disaient les anciens, le but, la nature même de l'Art est la convenance (« Caput Artis decere ») comment ne pas reconnaître dans cet art, essentiellement vrai et comme saturé de vérité, un art achevé ?

⁂

C'est ce que Dom Gajard s'efforce de montrer :

L'Art Grégorien, dit-il :

— Est essentiellement *verbal :* il n'existe qu'en fonction de la prière liturgique laquelle est, à la différence de la prière mentale, essentiellement exprimée, signifiée, verbale. Aussi n'est-il pas étonnant — ainsi qu'on l'a remarqué — qu'aucune musique ne soit plus respectueuse de la valeur des mots et même des syllabes.

— Il est *latin :* calqué mélodiquement et rythmiquement sur le mot latin, dont il met en relief la légèreté spirituelle des accents et la douceur des retombées. Or, le latin est la langue liturgique officielle.

— Il est *homophone :* unissonique, laissant les paroles parfaitement intelligibles, alors que la polyphonie, de la Renaissance en particulier, a tendance à reléguer le texte au second plan.

— Il est, par là même, *social, facteur d'unité.* Postulant le nombre, il est le chant de la foule où disparaît tout caractère individuel. Or, l'Eglise, Corps du Christ, est avant tout sociale.

— Il est *antique :* il a survécu aux caprices de la mode, et est toujours actuel.

Il est enfin *anonyme :* vu qu'on ne sait à peu près rien de ceux qui l'ont composé. Il est donc comme impersonnel, universel et, de ce fait, principe idéal de communion des hommes.

Il est indéniable qu'il s'agit là d'un ensemble impressionnant de qualités propres à la prière de l'Eglise.

⁂

Vrai dans sa contexture générale, il l'est davantage encore, dans sa structure intime. C'est dans le matériau musical qu'apparaît le mieux cette parfaite adéquation entre l'Art Grégorien et son objet, qui est la prière.

Deux aspects : l'un, négatif : affranchissement de tout ce qui pouvait être un obstacle à la prière, au contact de l'âme vers Dieu;

l'autre, positif : capacité expressive quasi infinie, grâce à une souplesse qu'aucun élément matériel ne vient contredire.

Affranchissement d'abord, exclusion de toute sentimentalité, aussi bien que de tout ce qui excelle à traduire les sentiments extrêmes : pas de « sensible », pas de chromatisme proprement dit, pas de grands

intervalles, pas de syncopes, pas de divisibilité du temps premier; — le diatonisme pur, le ton plein, ramené volontiers aux cadences, pour leur donner plus de plénitude; une ligne continue, souvent à degrés conjoints... En somme, une langue musicale, morale et rythmique, comme hiératisée, libérée de tout ce qui pourrait altérer la fermeté, la noblesse et la pureté de la ligne, comme l'écoulement harmonieux du mouvement sonore.

Ce sens de l'équilibre et de la mesure a sa contrepartie dans la souplesse infinie qui vient, à la langue grégorienne, de sa modalité et de son rythme.

La multiplicité des échelles modales, leur perpétuelle interpénétration, leurs incessantes modulations — non seulement harmoniques mais purement modales — confèrent à la mélodie grégorienne une flexibilité, une variété, une... opulence d'expression qu'on chercherait en vain dans une mélodie enfermée en notre système modal qui ne comporte nulle autre forme que le Majeur et le Mineur.

Et quant à son rythme, n'est-il pas totalement affranchi de tout élément matériel et mécanique ? Il échappe à notre mesure, par la combinaison libre et harmonieuse, le perpétuel chassé-croisé de ses mouvements inégaux en durée, qui, tout en maintenant la précision obligatoire du rythme, enlèvent jusqu'à l'apparence de mécanisme. Il échappe à notre carrure par l'absence de tout cadre rythmique pré-établi. Il échappe enfin au temps fort et cela lui assure une belle ligne ondulante que les accents latins toujours discrets viennent modeler à leur guise.

De tous ces facteurs réunis, naît l'universalité, le classiscisme, qui a valu au Chant Grégorien de s'imposer finalement partout, supplantant les autres formes de musique sacrée en usage dans les églises particulières.

⁂

Même sobriété, même dépouillement, dans la ligne architecturale à qui la modalité antique confère une splendide fermeté.

Si l'on considère les pièces où la mélodie fait davantage corps *avec* le texte, par exemple les introïts, les communions, les antiennes ornées, quel musicien contestera l'art qui a présidé à leur composition ?

Quant aux toutes petites antiennes purement syllabiques, elles sont simplement exquises. Le compositeur a trouvé le moyen de respecter le plus souvent la forme grammaticale des mots et la qualité des syllabes : (accentuées, pénultièmes, etc..), sans rien sacrifier de la ligne mélodique.

La psalmodie elle-même, par la variété de ses tons et de ses formules, par son ingéniosité à mettre en valeur les accents des cadences, devient vite non seulement un instrument idéal de contemplation, mais aussi une détente pour l'être physique.

Enfin, grâce à l'esprit qui guida les artistes dans leurs compositions, l'expression reste mesurée jusque dans l'enthousiasme et la douleur. C'est qu'il s'agit toujours de prière, c'est-à-dire du contact intime de l'âme avec Dieu. Tous les sentiments ne sont plus alors que nuances qui se fondent en une attitude de révérence, d'adoration, d'humilité, en un mot, de « foi ». La musique sacrée ne doit-elle pas exister en fonction de la prière ?

« Au milieu des bouleversements qui nous entravent, a conclu en substance Dom Gajard, ce dont nous avons surtout besoin, c'est de retrouver la paix... La prière liturgique grégorienne, mieux comprise et mieux réalisée, nous semble l'un des instruments les plus efficaces de formation morale et surnaturelle, comme de rechristianisation de la société. »

fr. Joseph GAJARD, m. b.

Etat des recherches scientifiques dans le domaine du chant grégorien

PAR

le R. P. Josef SMITS VAN WAESBERGHE, s. j.
(*Amsterdam*)

DEVANT l'importance des travaux scientifiques récemment publiés en matière de chant grégorien, le R.P. Smits Van Waesberghe déclare qu'il ne pourra examiner en détail certains ouvrages, même importants comme « Early Medieval Music up to 1300 » (2e partie de « The New Oxford History of Music »).

Une seule exception sera faite en faveur du « Graduel critique » dont les recherches sont menées par l'abbaye de Solesmes. Il s'agit de réaliser une édition critique aussi objective que possible du Graduel romain considéré dans sa totalité, c'est-à-dire comme un livre liturgique, avec texte littéraire et musique.

Le tome I est l'exposé de la méthode pour utiliser les manuscrits ; le tome 2, qui est en cours, contiendra le catalogue des sources, c'est-à-dire la liste des manuscrits du Graduel. Cette publication n'envisage, actuellement, que l'aspect musicologique de la question et n'aborde pas encore la pratique d'interprétation.

R. P. SMITS VAN WAESBERGHE

I. — L'ORIGINE ET L'HISTOIRE DU CHANT GREGORIEN

Lors du premier Congrès International de Musique Sacrée, à Rome, en 1950, le Professeur Stäblein avait signalé la relation existant entre le chant grégorien et le chant « vieux romain ». Depuis, d'autres auteurs ont apporté des données nouvelles et importantes.

Andrieu (1) a démontré que l'énumération, historiquement importante, des papes et des abbés ayant participé à l'élaboration du répertoire grégorien n'est pas due à Jean, l'archichantre de Rome (vers 680), mais à un moine franc du milieu du VIIIe siècle.

Dom Huglo de Solesmes (2) a, d'autre part, rassemblé les manuscrits dans lesquels le chant « vieux romain » a été transmis.

Handschin, Hucke et l'auteur de cette communication (3) ont étudié l'aspect historique, liturgique et mélodique du chant « vieux romain ». Deux hypothèses différentes en sont nées quant à son origine et à sa parenté avec le chant grégorien. L'une due à Hucke, prétend que le chant grégorien est la reversion par les Francs, peu avant le milieu du VIIIe siècle, de mélodies originaires de Rome ; le chant « vieux romain » serait le répertoire de ces mélodies de base telles qu'elles ont été chantées à Rome pendant des siècles d'une manière improvisée, avant d'être fixées définitivement dans la forme que nous nommons à présent : chant « vieux romain ».

Selon la seconde hypothèse, due à l'auteur de cette communication (exposée au Congrès de Vienne en 1954 et à Oxford en 1955), il existait ou s'étaient constitués à Rome, au VIIe siècle, deux répertoires de chant : celui des moines des monastères des grandes basiliques romaines, c'est-à-dire ce que nous appelons le chant « grégorien » et, d'autre part, celui de la Schola Cantorum pontificale, c'est-à-dire le chant « vieux romain ». Il serait inexact de parler déjà de « chant monacal » pour désigner le chant grégorien, d'autant plus que le chant « grégorien » est un terme qui ne peut conduire à aucun malentendu ; d'autre part, il serait encore prématuré de remplacer cette expression de chant grégorien par celle de « version franque » (Frankische Fassung) comme cela arrive parfois.

Parmi les communications concernant ce sujet, certaines méritent d'être citées. Tout d'abord, Dom Dold et Gamber (4) sont arrivés à préciser que le *Sacramentarium Gregorianum* authentique a été rassemblé par Grégoire-le-Grand en 592 et qu'il était exclusivement destiné à la liturgie pontificale de cette année à Rome. D'autre part, Dom Gajard justifie la thèse que la version la plus pure du chant grégorien ne doit pas être cherchée au centre

de la liturgie et du plain-chant carolingiens, c'est-à-dire à Metz, mais dans la tradition des manuscrits bénéventains, puis dans ceux de la France méridionale (Aquitaine).

Enfin, Dom Froger (5) de Solesmes, communiqua provisoirement que l'archétype du Graduel représente l'état du Graduel sous Grégoire III (731-741). A l'égard de l'hypothèse de Hucke, la science pourra répondre à la question de savoir quelle peut avoir été la cause de ce que la meilleure tradition du chant grégorien ne remonte pas au centre Transalpin du plain-chant médiéval, c'est-à-dire Metz, mais à la tradition des Bénéventains, qui a repris le chant grégorien directement de Rome (après 800).

Autre problème : celui de l'indépendance du chant grégorien à l'égard de la musique religieuse byzantine. Après les travaux de Handschin (7) et Ursprung (8), Wellesz (9) a rapproché et étudié d'une façon assez complète des chants de la liturgie occidentale et des textes grecs. On peut désormais parler d'une influence réelle de la musique religieuse byzantine sur le chant grégorien, pris au sens large. Cette conclusion est indépendante du fait qu'une certaine influence byzantine s'est exercée *régionalement,* comme dans l'ancienne liturgie bénéventaine et celle de Ravenne, ainsi que dans les monastères grecs dispersés en Italie. Ces rares emprunts au chant byzantin se sont d'ailleurs réalisés dans une adaptation au *melos* occidental.

Les musicologues orientant leurs recherches sur le *melos* dans les diverses musiques, on peut s'attendre à d'importants résultats dans le domaine des rapports entre le chant grégorien et les autres musiques liturgiques, ainsi que les chants religieux juifs.

Concernant les natures du *melos* grégorien, notamment les aspects germaniques (10) et roman, les progrès scientifiques réalisés à ce sujet (11) permettent de se libérer enfin de la conception traditionnelle des mélodies grégoriennes, c'est-à-dire des structures des modes, des tétrachordes, etc. En accord avec Dom Johner, Stäblein (12) tente d'expliquer psychiquement la cause de cette différenciation : il voit s'exprimer l'énergie dynamique des Germains dans la version germanique et le caractère statique des Romans dans le dialecte roman. Cette explication dans l'aspect *audio-musical* se retrouve chez Aengenvoort (13), ainsi que dans « A Text-Book of Melody » de l'auteur de cette communication.

Il convient d'ajouter à cet aperçu bibliographique, les études parues sur certains chants liturgiques (14), sur les jeux liturgiques du Moyen Age (15) et les traditions vocales grégoriennes dans certains monastères ou certaines villes (16). Gindele (17) et Van Dijk (18) ont publié une étude sur l'inter-

prétation primitive de la psalmodie ; les brèves formulations à cet égard sont devenues les célèbres « Instituta Patrum », qui ne sont pas aussi anciennes que le pensait Gerbert (19), mais remontent toutefois au 13e siècle (20).

II. — PALEOGRAPHIE ET INTERPRETATION RYTHMIQUE DU CHANT GREGORIEN

Après avoir signalé la parution, très importante, de fac-similés d'*antiphonalia missae vel officii :* L'antiphonaire du Mont-Renaud (21), le « *Troparium Senquentarium non Antulanun* (22) et l'*Antifonario Visigótico Mozarabe de la Cathedral de Leon* » (23), le R.P. Smits Van Waesberghe, poursuit : « A mon avis, la science de la paléographie grégorienne souffre toujours d'une même carence, qui est de rechercher par avance la solution d'un très important problème qui ne sera pourtant soluble que lorsqu'on aura résolu d'autres problèmes. On tente toujours d'apporter une solution au gigantesque problème de l'interprétation primitive authentique, en négligeant la voie montrée autrefois par Baralli, c'est-à-dire une étude de détail de l'interprétation primitive, soit la hauteur tonale, le rythme et l'interprétation technique de la plupart des neumes ornementaux comme *quilisma, salicus, trigon, virga strata, pes quassus, oriscus,* etc... C'est en négligeant la connaissance, à mon avis indispensable, du détail que l'on se lance à la découverte de la synthèse. Et l'on doit le regretter, car celui qui n'est pas musicologue ne peut distinguer s'il se trouve en présence d'une hypothèse personnelle ou bien d'une certitude historique. Nous autres, les musicologues, nous savons que, provisoirement, toute détermination « du » rythme, ou toute description « d'une » interprétation primitive n'est qu'une hypothèse et que, par conséquent, toute interprétation pratique — au point de vue scientifique — est un compromis. A l'exception peut-être des chants syllabiques, il n'est pas douteux qu'il nous faudra encore beaucoup de temps avant que nous nous fassions une image historiquement fidèle des modes d'interprétation des chants neumatiques et mélismatiques grégoriens. Mais si, cependant, l'on y parvient, ce ne seront pas alors les musicologues, mais les artistes, qui auront à décider si l'authentique mode d'interprétation découvert répond aux conceptions en vigueur concernant la beauté artistique, la dignité liturgique et la possibilité pratique d'interprétation. Ce sont donc les mêmes exigences qu'en premier lieu nous devons assigner à un compromis d'interprétation, qui ne peut reposer qu'en partie sur un fondement

historique. Bien que l'on ne puisse nier la nécessité de rechercher dans le calme du cabinet de travail le mode d'interprétation authentique du chant grégorien, il n'est pas justifié, à mon avis, d'en publier le résultat hypothétique en le donnant pour un fait historique. Par le passé on a accumulé thèse après thèse sur ce sujet ; presque toutes sont tombées dans l'oubli, et cela devrait inciter à la prudence ».

Et de citer l'hypothèse de Jammers (24), critiquée par Dom Kunz (25). Par ailleurs, Dom de Meeûs rapporte l'interprétation de l'abbé Vos. Mentionnons la publication de Lipphard (27) sur le « *Punctum* » et le « *Pes* » dans le manuscrit de Laon 239 et Jammers (28) pour ses études sur l'écriture neumatique paléo-franque, terme introduit par Handschin (29).

Parmi les études de détail séparées du problème du rythme, il y a lieu de mentionner les recherches de Benoît-Castelli et Dom Huglo de Solesmes (30). Ce dernier a, par ailleurs, rassemblé les noms de neumes et présenté une texte critique (31). Dans « Etudes grégoriennes de Solesmes » — si attendues — Dom Cardine (32) étudie la différence de sens entre *iusum* et *inferius* dans les neumes de Saint-Gall. Mlle Corbin de Mangou (33) a étudié dans la même publication « Les présentations des neumes dans les livres peints au XI[e] siècle », recherchant les neumes les plus anciens dans les manuscrits. En attendant l'étude du Prof. Leo Schrode sur les neumes dans un manuscrit de la bibliothèque du Yale-University, l'auteur de ces lignes croit avoir trouvé les plus anciens qui datent de l'an 800 environ (34).

Concernant l'écriture neumatique de l'abbaye de Reichenau, Stephan (35) a montré que l'école d'Augsbourg a eu, à cet égard, une importante influence et que les neumes du type de Metz se rencontrent fréquemment dans les manuscrits d'Augsbourg. Et le rapporteur de rappeler qu'il a le premier attiré l'attention (36) sur un type mixte spécial de neumes de Metz et de Saint-Gall dans les manuscrits des régions rhéno-mosanes. Un mélange de ces deux types se retrouve également dans la notation de l'Italie du Nord et du Centre.

Quant aux tentatives d'interprétation suivant la hauteur tonale des mélodies notées à l'aide de neumes de Saint-Gall (37) « in campo aperto », la science se doit de rester sceptique.

III. — HYMNES, TROPES ET SEQUENCES

En ce qui concerne les hymnes, citons la publication par le Prof. Stäblein (38) de la première partie d'une édition critique d'hymnes, la

description d'un Prosaire de Nevers (12ᵉ siècle) par Dom Huglo (38 a) et la publication en fac-similé du Prosaire de la Sainte Chapelle par Dom Hesbert (39). Il est à regretter, soit dit en passant, que les musicologues n'aient pas davantage porté leur attention sur l'hymnologie et la tropologie (40).

Signalons, par contre, les progrès réalisés dans la connaissance de la séquence : origine et interprétation primitive. A remarquer les difficultés de la musicologie à établir une terminologie généralement admise. Ainsi accorde-t-on, comme au Moyen Age, des sens différents à chacun des mots *trope, prosa, prosula, sequela, sequens,* et même *versus.* Ne pourrait-on déjà admettre la distinction faite par Blume et Bannister (41) entre *sequela* et *sequentia,* ainsi que celle notée par Husmann (42) entre *prosa* et *prosula ?* Les *sequelae* sont alors exclusivement les *Distinctiones* (*simplices* ou *duplicatae*) ou bien l'ensemble des *distinctiones* des *melodiae longissimae* (43) du 2ᵉ *Alleluia-jubilius;* les *sequentiae* ou séquences, exclusivement les *sequelae* pourvues d'un texte, alors que *prosae* signifie uniquement le texte de séquence, donc sans musique que l'on n'utilise le terme de *trope* que pour les chants grégoriens augmentés d'introductions et d'interpolations, tandis que l'on donne le nom de *prosulae* aux chants syllabiques créés par l'apposition d'un texte sous les tons d'un *melisma.* Cette terminologie devrait être appliquée, par conséquent, à la dénomination de collections de fascicules ou de manuscrits, de telle façon qu'il n'y ait pas d'erreur possible dans la désignation d'un fascicule *sequelarum, troporum,* d'un *Sequelarium, Sequentiarum, Troparium, Prosarium,* etc...

« C'est précisément, enchaîne le R.P. Smits Van Waesberghe, parce que ces formes vocales se trouvent dans le domaine de la musique sacrée que je me permets de demander à la direction de ce Congrès International d'examiner l'unité de la terminologie, et, si l'on s'y décide, de soumettre la terminologie adoptée à la « Société Internationale de musicologie ». Ainsi, ce congrès pourrait-il contribuer aussi, dans le domaine international de la musicologie, au progrès de cette science ».

Au sujet de l'origine et du mode d'interprétation primitif de la séquence (44), Husmann (45) affirme, concernant le mode d'interprétation durant ce qu'on appelle la première période, que les *sequelae* sans texte sont chantées sur la voyelle *a,* et par le chœur que dirige le directeur de la maîtrise ; ces *sequelae* chorales sont chantées après chacun des vers de séquence interprétés par un soliste. Donc, après que le soliste a chanté le vers de séquence, le chœur chante sur *a* la *sequelae* correspondante. Cette

interprétation remarquable a été pratique jusqu'aux 11e et 12e siècles, çà et là, même, jusqu'au 13e siècle. Cependant, pense le R.P. Smits, Husmann s'appuie trop exclusivement sur des textes de Saint-Gall en ce qui concerne cette importante découverte. S'il avait étudié des textes d'origine différente et des vers de séquence, il aurait établi, qu'ailleurs, les vers de séquence n'étaient pas interprétés en solo, mais tour à tour par deux *cantores*, alors qu'il est probable que, çà et là, dans cette même période, les vers de séquence étaient déjà chantés par des moitiés de chœur.

Quant à la forme, à l'accentuation, au rythme, à la tonalité et au *melos* des séquences, les études n'en sont qu'à leur début (46). Pour les répertoires de séquences régionales, Thilde Thelen (47), traite des séquences de Cologne et H. de Goede (48), celles de la province ecclésiastique des Pays-Bas.

IV. — THEORIE MUSICALE DU MOYEN-AGE

Les traités médiévaux sur la théorie musicale, publiés sous forme d'études critiques, sont nombreux. Citons le *Speculum musicae, liber primus,* édité par R. Bragard (49), puis le Micrologue de Guy d'Arezzo et les commentaires qui le concernent par l'auteur de ce texte (50). D'autre part, une grande activité est déployée à Cologne dans l'édition de traités et de musique sacrée dans les pays rhénans (51).

Citons encore les corrections de Rembert Weakland O.S.B. (52) apportées à la version Gerbert de l'important traité de Hucbald. H. Potiron (53) a mis en cause la notation alphabétique et l'auteur de ces lignes a étudié les systèmes de notation alphabétique au Moyen-Age (54). En ce qui concerne la *Musica Enchiriadis,* ce dernier a pu établir que l'auteur en serait Hoger, Comte de Laon et abbé de Saint-Amand et que le titre exact est *Enchirias de Musica,* suivi de *Scholica Enchiriadis* (55). Sur Guy d'Arezzo, rien de nouveau depuis le « *De Musico-Pedagogico et Theoretico Guidone Aretino* » (56) et l'étude de Oesch (57). On ne saurait terminer cet aperçu sans citer l'importante étude de Jacques Chailley sur « *Le mythe des modes grecs* » (58) ni les résultats de Potiron (59) et Armand Machabey (60).

Et le R.P. Smits Van Waesberghe de conclure :

« Je dois, quant à moi, reconnaître que, pour la recherche de l'organisme vivant de la musique grégorienne, l'étude des théoriciens de la musique a été pour moi une grande déception. Il faut préciser qu'en général les théoriciens du Moyen-Age ne donnent pas la théorie d'une pratique

musicale vivante comme un enseignement de l'harmonie ou du contrepoint sur une musique homophone ou polyphone ; elle développe une théorisation sur la théorie musicale gréco-romaine de Boèce, de Martianus Capella, de Saint Augustin et de quelques autres. A quelques détails près, la théorie musicale du Moyen-Age conduit la musicologie à une impasse pour autant, certes, qu'un système édifié purement théoriquement puisse être pour l'esprit un objet d'étude limité; mais, par là, l'ampleur du sujet est privée d'une musique vivante, fût-elle ancienne, et de ses relations avec d'innombrables autres musiques anciennes et encore vivantes. Si l'on veut déterminer la nature du *melos* grégorien, on trouvera chez les anciens théoriciens plus de données trompeuses qu'exactes, ainsi que je l'ai montré, je pense, dans mon Text-Book of Melody (61). Veut-on étudier la fonction tonique dans des mélodies grégoriennes, c'est encore la même chose : ce n'est pas l'enseignement de la modalité au Moyen-Age qui nous fera progresser, mais c'est une étude renouvelée des mélodies qui est elle-même nécessaire à cet effet. On établira notamment que les compositions dans les toniques de *ré* et de *sol* sont parmi les plus anciennes ; que l'on ne composait ni suivant un *octo-echos* ni d'une manière « modale ». Dès que l'on a fait cette découverte, on aperçoit la perspective d'une parenté avec les autres musiques, pour laquelle l'ethno-musicologie fournit la matière. Il en est également de même pour le mode d'interprétation authentique et le rythme du chant grégorien, que l'on ne doit pas rechercher chez les théoriciens, mais en premier lieu dans les recueils de chant du Moyen-Age eux-mêmes ; celui qui peut dire d'après une page de folio, par exemple le manuscrit 359 de Saint-Gall, comment tel ou tel ton ornemental est interprété, ce que signifie telle ou telle lettre à côté des neumes (62), celui-là est d'abord, en négligeant les théoriciens, sur la bonne voie du progrès vers le premier but de la musicologie qui est de retrouver la musique vivante et technique musicale du Moyen-Age. Je souhaite et j'espère que la grégorianologie de l'avenir suivra cette voie. Elle se gardera ainsi d'être une science morte et elle pourra, au contraire, apporter une contribution importante aux recherches ethno-musicologiques d'un proche avenir dans le domaine des musiques profanes et cultuelles ».

Josef SMITS VAN WAESBERGHE

NOTES

1 — M. ANDRIEU, Les Ordines Romani du haut Moyen-Age, t III, p. 6 ss (Louvain 1951).

2 — DOM M. HUGLO, Le Chant « Vieux romain », Sacris Erudiri VI° ann, t I, 1954, p. 96-124, cf Revue Grégorienne XXI (1952) p. 26 ss.

3 — J. HANDSCHIN, La question du chant « vieux-romain » (Annales Musicologiques II, 1954, p. 49-60).
H. HUCKE, Improvisation im Gregorianischen Gesang (Kirchenmusikalisches Jahrbuch 38e année, 1954, p. 5-8). *Par le même auteur :* Die Entstehung der Ueberlieferung von einer musikalische Tätigkeit Gregors des Grossen (Die Musikforschung VIII 1955, p. 250-264) ; Gregorianischer Gesang in altrömischer und frankischer Uueberlieferung (Archiv für Musikwissenschaft XII, 1955, p. 74-87) ; Die Einführung des Gregorianischen Gesanges in Frankreich (Römische Quartalschrift 49, 1954, p. 172 ss) ; Die Gregorianische Gradualweise des 2. Tons und Ambrosianischen Parallelen (A.F.M. XIII, 1956, p. 285-314).
J. SMITS VAN WAESBERGHE, Neues über die Schola Cantorum, 2e Congrès international de musique sacrée, Vienne 1954, (Actes du congrès, p. III ss.)
J. SMITS VAN WAESBERGHE, The two versions of the gregorian chant, 6e Congrès de la Soc. Internat. de Musicologie, Oxford 1955.
H. SCHMIDT, Die Tractus des 2. Tons in gregorianischer und stadtrömischer Ueberlieferung (Festchrift Jozef Schmidt-Görg zum 60, Geburtstag, Bonn 1957. p. 283-302).
L'auteur rejoint le point de vue du Dr SMITS, estimant que le chant grégorien n'est pas une réforme franque, mais qu'il est d'origine romaine. Il pose comme hypothèse que le chant « vieux-romain » est ultérieur au chant grégorien.

4 — K. GAMBER, Wege zumm Urgregorianum (Hohenzollern 1956).

5 — J. FROGER, L'édition critique de l'Antiphonale Missarum Romain par les moines de Solesmes (Etudes Grégoriennes I, 1954, p. 151-157).

6 — J. GAJARD, Les récitations modales des 3e et 4e modes et les manuscrits bénéventaires et aquitains (Etudes Grégoriennes I, 1954, p. 9-45).

7 — J. HANDSCHIN, Sur quelques tropaires grecs traduits en latin (Annales Musicologiques II, 1954, p. 27-49); Das « Doxa » in Paris 2291 und seine Notation (Acta Musicologica XXII, p. 73-77).
M. HUGLO, La mélodie grecque du «Gloria in excelsis» en son utilisation dans la Gloria XIV (Revue Grégorienne XXIX, 1950, p. 30-36).

8 — O. URSPRUNG, Um die Frage der Echtheit der Missa Graeca (Die Musikforschung VI, 1953, p. 289-296).

9 — E. WELLESZ, Eastern elements in western chant (Monumenta Musicae Byzantinae II, Oxford-Boston 1947) ; E. WELLESZ, Epilegomena zu den « Eastern elements in western chant » (Die Musikforschung V, 1952, p. 131-137).

10 — H. SILDER, Ein kostbarer Zeuge der deutschen Choralüberlieferung (Kirchenmusikalisches Jahrbuch 34, 1950, p. 9-15).
La tradition de Saint-Gall aux Xe-XIIe siècles donne pour la teneur du 3e ton *si* et non *do ;* cf E. CARDINE. La corde récitative du 3e ton psalmodique (Etudes Grég. I, p. 52).

11 — J. SMITS VAN WAESBERGHE, A Textbook of Melody (American Institute of Musicology, Miscellaneous 2, Rome 1955).

12 — B. STABLEIN, Der römische Choral im Norden (Die Musik in Geschichte und Gegenwart III, C. 274).

13 — Cf. AENGENVOORT, Quellen und Studien zur Geschichte des Graduals monasteriense Regensbourg 1955, p. 149 ss.

14 — A. L. GABRIEL, The O-Antiphone celebration in a mediaeval college (Scriptorum IX, 1955 p. 217-221).
DOM L. BROU, L'Alleluia dans la liturgie mozarabe, étude liturgico-musicale d'après les manuscrits de chant (Tiré à part de l'Anuario musical del Instituto Espanol de Musicologia del C.S.I.C. t VI, 1951).
C. GAY, Comment enrichir le répertoire des pièces chantées aux messes pour les défunts (Ephemerides Liturgicae LXX, 1956, p. 338-348).
B. OPFERMANN, Die liturgischen Herrscherakklamationen im Sacrum Imperium des Mittelalters, Weimar 1953.
E. WELLESZ, Gregory the Great's letter on the Alleluia (Annales Musicologiques II, 1954, p. 7-26).
Mgr H. VILLETARD, Office de St Savinien et de St Potentien, Paris 1956.

15 — E. A. SCHULER, Die Musik der Osterfeiern, Osterspiele und Passionen des Mittelalters, Kassel-Bâle, 1951.
J. SMITS VAN WAESBERGHE, A Dutch Easter Play (Musica Disciplina VII, 1953, p. 15-37) ; das Nürnberger Osterspiel (Festschrift Jozef Schmidt-Görg, Bonn 1957, p. 303-308).
K. DREIMULLER, Die Musik im geistlichen Spiel des spaeten deutschen Mittelalters, dargestellt am Alsfelder Passionenspiel (Kirchenmusikalisches Jahrbuch 34, 1950, p. 27-34).
J. POLL, Ein Osterspil, enthalten in einem Prozessionale des Alten Kapelle Regensburg (Kirchenmusikalisches Jahrbuch 34, 1950, p. 35-40).

16 — A. KELLNER, Musikgeschichte des Stiftes Kermsmünster Kassel 1956).
R. EWERHART, Die Handschrift 322-1944 des Stadtbibliothek Trier (s XV) als musikalische Quelle (dissertation, Cologne 1953).
J. AENGENVOORT, Quellen und Studien zur Geschichte des Graduale Monasteriense, Regensburg 1955.
DOM M. HUGLO, Die Adventsgesaenge nach den Fragmenten von Lucca (8 Jh.) Kirchenmusikalisches Jahrbuch 35, 1951, p. 10-15).
H. SIDLER (voir No. II, une description du Graduel Codex 807 à Graz du 12e s.)
R. HESBERT, La restitution critique des mélodies grégoriennes et les manuscrits de Klosterneuburg (2e congrès international de la musique sacrée, Vienne 1954, Actes du congrès 1956, p. 124-126).
U. FRANCA, Antiphonale-Lectionarium Monasterii Fontis Avellanae (Actes du même congrès de Vienne 1956, p. 129-137).
W. LIPPHARDT, Ein Quedlinburger Antiphonar des II Jhts Kirchenmusikalisches Jahrbuch 38 ; 1954, p. 13-24). L'origine de cet antiphonaire n'est pas de Halberstadt (comme l'a supposé J. Wolf) ; il fut écrit en 1018 pour l'abbaye des moniales de Quedlinburg.
DOM M. HUGLO, Vestiges d'un ancien répertoire musical de Haute-Italie (des Actes du même congrès de Vienne 1956, p. 142-145).

17 — C. GINDELE, Doppelchor und Psalmvortrag im Frühmittelalter (Die Musikforschung VI, 1953, p. 296-300).

18 — S.J.P. VAN DIJK, Medieval terminology and methods of psalmsinging (Musica Disciplina, Vol. VI, 1952, p. 7-26).

19 — C.S.I., p. 5-8.

20 — Cf. J. SMITS VAN WAESBERGHE, Muziegeschiedenis der Middeleeuwen II, Tilbourg 1942-47, p. 197 ss.

21 — L'antiphonaire du Mont-Renaud (Paléographie Musicale t. XVI, Solesmes 1955).

22 — Troparium Sequentiarum Nonantulanum, God. Casanat. 1741 (Monumenta Lyrica Medii Aevi Italica ; I. Latina, Modena 1955).

23 — Antifonario Visigótico mozárabe de la Catedral de Léon (C.S.I.C. — Instituto Espanol de Musicologia, Madrid-Barcelone-Léon 1953).

24 — E. JAMMERS, Struktur und Vortrag im Gregorianische Choral (Kirchenmusikalisches Jahrbuch 35, 1951, p. 16-31) ; *du même :* Gregorianische Studien (Die Musikforschung V, 1952, p. 24-37).

25 — L. KUNZ, Dürfen die Melodietöne des Gregorianischen Chorals gezählt werden ? (Die Musikforschung V, 1952, p. 332-336) ; *par le même auteur :* Herkunft und Bedeutung des Epizems (Kirchenmusikalisches Jahrbuch 38, 1954, p. 8-13) ; Textrhythmus und Zahlenkomposition in frühen Sequenzen (Die Musikforschung VIII, 1955, p. 403-411) ; Beda über reinrhythmische und gemischtrhythmische Liedtexte (Kirchenmus. Jahrb. 39, 1955, p. 10-41).

26 — J. VOS et F. de MEEUS, La notation neumatique et la tradition rythmique grégorienne (Scriptorium t. IX, 1955, p. 222-245) ; F. de MEEUS, Le problème de la rythmique grégorienne (Acta Musicologica XXVIII, 1956, p. 164-176 ; voir la littérature, p. 164 n. 1 et n. 2).

27 — W. LIPPHARDT, Punctum und Pes im Cod. Laon 239 (Kirchenmus, Jahrb. 39, 1955, p. 10-41).

28 — E. JAMMERS, Die Essener Neumenhandschriften der Landes — und Stadtbibliothek Dusseldorf (Ratingen 1952). *Par le même auteur :* Die paleofrankische Neumenschrift (Scriptorium t. VII, 1953, p. 235-259).

29 — J. HANDSCHIN, Eine alte Neumenschrift (Acta Musicologica XXII, 1950, p. 69-97).

30 — G. BENOIT-CASTELLI et M. HUGLO, L'Origine Bretonne du Graduel No 47 de la Bibliothèque de Chartres (Etudes Grégoriennes I, 1954, p. 173-178).

31 — DOM M. HUGLO, Les noms des neumes et leur origine (Etudes Grégoriennes I, p. 53-67).

32 — E. CARDINE, Le sens de *iusum* et *inferius* (Etudes Grégoriennes I, 1954, p. 159-160).

33 — S. CORBIN DE MANGOUX, Les représentations de neumes dans les livres peints au IX[e] siècle (Etudes Grégoriennes I, 1954, p. 170-171). Du même auteur : Essai sur la musique religieuse portugaise au Moyen Age (1100-1385), Paris 1952.

34 — C'est-à-dire les neumes de la fin du VIII[e] siècle dans le ms. 12 de Saint-Gall p. 231. D'ailleurs, le clerc Engyldeo écrit à Ratisbonne entre 817 et 848 (sous l'abbé Baturich) le texte et les neumes de la séquence « Psalle modulamina » dans Clm. 9543 fol. 199 v.

35 — R. STEPHAN, Aus der alten Abtei Reichenau (Archiv für Musikwissenschaft XIII 1956, p. 62-76). Voyez du même auteur les Actes du Congrès de Musicologie à Lünebourg 1950 (1952).

36 — J. SMITS VAN WAESBERGHE, Die Mosa-Rheno-Mosellanische Neumenschrift (Communication au Congrès International de Musicologie à Vienne 1956).

37 — O. URSPRUNG. Das Freisinger Petrus-Lied (Die Musikforschung V, 1952, p. 17-21).
E. JAMMERS, Das mittelalterliche deutsche Epos und Musik (Heidelberger Jahrbuch 1956).
J. MULLER-BLATTAU, Zur Erforschung des einstimmigen deutschen Liedes im Mittelalter (Die Musikforschung X, 1957, p. 107-113).

38 — Monuments Monodica Medii Aevi, T.I. *Br. Staeblein.* Die mittelalterlichen Hymnenmelodien des Abendlandes (Kassel-Bâle 1956).

38a — M. HUGLO, Un nouveau prosaire Nivernais (Ephemerides Liturgicae LXXI, 1957, p. 3-30).

39 — Le Prosaire de la Sainte Chapelle (Monumenta Musicae Sacrae I, collection de manuscrits et d'études publiée sous la direction de DOM HESBERT. Mâcon 1952)

40 — W. IRTENKAUF, Das neuerworbene Weingartner Tropar der Stuttgarter Landesbibliothek (Cod. brev. 160) (A.f. Mw XI, 1954, p. 280-295).
J. HANDSCHIN, Sur quelques tropaires Grecs traduits en Latin (Annales Musicologiques 1954, p. 27-60).
H. HUSMANN, Die aelteste erreichbare Gestalt (Saint Gall 382) des St Galler Tropariums (A. f. Mw XIII, 1956, p. 25-41).

41 — C. BLUMS et H. BANNISTER, Liturgische Prosen erster Epoche (Analecta Hymnica LIII, Leipsig 1911).

42 — Voir n. 45 : HUSMANN, Sequenz und Prosa

43 — NOTKER LE BEGUE dans sa lettre à Lithard-de-Verceil — (ca. 885).

44 — B. STAEBLEIN, Alleluia (dans l'encyclopédie M.G.G. I, c. 331-350).

45 — H. HUSMANN, Sequenz und Prosa (Annales Musicologiques II, 1954, p. 61-91).
Par le même auteur : Die St Galler Sequenztradition bei Notker und Ekkehard (Acta Musicologica XXVI, 1954, p. 6-18).

46 — B. STAEBLEIN, Von des Sequenz zum Strophenlied (Die Musikforschung VII, 1954, p. 257-268).
E. JAMMERS, Rhythmische und Tonale Studien zur älteren Sequenz (Acta Musicologica XXIII, 1951, p. 1-40).
G. VECCHI, Le « Planctus » di Gudino di Luxeuil (Quadrivium I, 1956, p. 19-41).

47 — Th. THELEN, Kölner Sequenzen (Kirchenaus, Jahrb. 34, 1950, p. 15-34).

48 — H. DE GOEDE, Die Sequenzen der mittelalterlichen Diözese Utrecht (diss. Roma 1952) cf. du même auteur : Il sequenziario medioe — Vale nella Diocesi di Utrecht (Bolletino degli « Annici .del Pontifico » — Instituto di Musica Sacra IV, 1952, p. 3-9).
J. AENGENVOORT, o.c.; (note 13) p. 288. 55.

49 — R. BRAGARD, Jacobi Leodiensis Speculum Musicae I (Corpus Scriptorum de Musica t. 3 American Institute of Musicology, Rome 1955. Cf. Musica Disciplina VII, 1953, p. 59-104).

50 — J. SMITS VAN VAESBERGHE, Johannis Affligemensis De Musica cum Tonario (Corpus Scriptorum de Musica, t. I, Rome 1950). *Par le même auteur :* Aribonis de Musica (Corpus Scriptorum De Musica, t. 2, Rome 1951); Cymbala (Bells in the Middle Ages) (Rome 1951); Expositiones in Micrologum Guidonis; liber Argumentorum, Liber Specierum, Métrologus, Commentarius in Micrologum Guidonis Aretini (Musicologica Medii Aevi I, Amsterdam 1957).
G. VECCHI, Su la composizione del *Pomerium* di Marchetto da Padova e *la Brevis Compilatio* (Quadrivium I, 1956, p. 153-205).

51 — Il s'agit d'un nombre des publications sous la direction de *K.G. Fellerer*, appelées « Beiträge zur Rheinischen Musikgeschichte ». Notamment : Tome 6, Beiträge zur Musikgeschichte der Stadt Aachen (1954); Tome 13, Nicolaus Wollick (1480-1541) und sein Musiktraktat par K.W. Niemöller (1956); Tome 14, Beiträge zur Geschichte der Musik am Niedrrhein (1956); Tome 16, Geschichte des Solinger Chormesens, par *R. Haase* (1956). Tous les tomes ont été édités à Cologne.

52 — R. WEAKLAND, O.S.B. Hucbald as Musician and Theorist (The Musical Quaterly Vol. XLII, 1956, p. 66-84).

53 — H. POTIRON Origine de la notation alphabétique (Revue Grégorienne 1952, p. 234-239).

54 — J. SMITS VAN VAESBERGHE, Waarom werd voor de fundamentele toon van ons

toonstelsel de derde letter C en niet de eerste letter A gekozen. (Orgaan K.N.T.V. 1956, p. 41-49) ; à paraître en français « L'origine de la notation alphabétique au Moyen Age dans « Anuario Musical », Barcelone 1958.

55 — Communication pendant les cours du Dr SMITS aux universités de Cologne (1955) de la Sorbonne et de Bonn (1956).

56 — J. SMITS VAN WAESBERGHE, De Musica-Pedagogico et Theoretico Guidone Aretino eiusque Vita et Moribus, éd. par le Comitato Nazionale per le onoranze a Guido d'Arezzo, Florence 1953; The Musical notation of Guido of Arezzo, (Musica Disciplina V, 1951, p. 15-53).

57 — H. OESCH, Guido von Arezzo (diss.) (Bern 1954).

58 — J. CHAILLEY, Le mythe des modes grecs (Acto Musicologica XXVIII, 1956, p. 137-163).

59 — H. POTIRON, L'origine des Modes Grégoriennes, Paris 1948; Les Modes Grecs Antiques, Paris 1950.

60 — A. MACHABEY, Genèse de la Tonalité Musicale Classique des Origines au XVe Siècle, Paris 1955; La Notation Musicale, Paris 1952; Tinctoris Terminorum Musicae Diffinitorium, Paris 1950.

61 — J. SMITS VAN WAESBERGHE, Texbook of Melody (voir note 10).

62 — Quant aux « litterae significativae appositae neumis » cf. *J. Smits van Waesberghe*, Muziekgeschiedenis der Middeleeuwen, T. II, Tilbourg 1942-1947.

Le mouvement grégorien en Europe Occidentale

PAR

Mr l'Abbé BIHAN

Sous-Directeur de l'Institut Grégorien de Paris

APRES s'être excusé, dans un court préambule, des lacunes inévitables qui pourraient être constatées dans ce rapport, en particulier concernant les initiatives individuelles ou locales ne s'inscrivant pas dans un mouvement *organisé,* M. l'abbé Bihan constate que, dans la grande majorité des cas, c'est la méthode de Solesmes qui a été adoptée, ce qui ne saurait enlever aucun mérite aux autres méthodes.

Ce rapport, a précisé son auteur, n'a pas la présention d'être exhaustif, et, encore moins, d'être un palmarès.

ALLEMAGNE

On ne peut prendre connaissance de la situation en Allemagne sans oublier que ce pays a des traditions polyphoniques exceptionnelles ce qui n'a guère laissé d'emploi au chant grégorien dans les Offices.

D'autre part, le développement accordé à la langue vulgaire n'a pas favorisé le succès de ce chant. Enfin, on manque de maîtres ayant une for-

mation en ce domaine. On fonde de grands espoirs sur l'œuvre des « Pueri Cantores ». Il convient de mentionner le travail accompli par l'abbaye Bénédictine de Beuron. La Méthode généralement employée dans ce pays est celle de Dom Pothier.

ANGLETERRE

L'enseignement du chant grégorien est fort organisé en ce pays. On l'enseigne en effet :

— dans les « Summers Schools » (Cours d'été), organisés par la Society of St Gregory (fondée en 1928) suivant la méthode de Solesmes. Cette Société, ouverte à tous, voit ses cours suivis par tous ceux qui s'intéressent aux question liturgiques ou liturgico-musicales;

— dans les *Cours* organisés par la « Church Music Association of the Society of St Gregory ». Il s'agit d'une branche spécialisée de cette Société; plusieurs cours par an (non limités au chant grégorien) destinés aux Maîtres de Chapelle et étudiants.

— au « Sedgley Park Training College » de Manchester, dirigé par les religieuses dites *Faithful Companions of Jesus.* Une centaine de futures institutrices y suivent un enseignement de chant grégorien. La méthode est celle de Solesmes. Un certificat d'aptitude à enseigner le chant dans les écoles primaires et secondaires est délivré à l'issue des études. La revue de l'Association « Liturgy » publie un supplément consacré aux activités de cette section.

— au cours de « Musical festivals » de plusieurs villes : Torquay, Buckfast, Manchester, Birmingham, etc.., les chœurs d'écoliers et d'étudiants interprètent des pièces de chant grégorien.

Il est assez mal chanté dans les églises catholiques. Des recueils de pièces grégoriennes « Plainsong for schools » facilitent la tâche des choristes. Quant aux communautés religieuses, dans 14 monastères au moins (Bénédictins, Cisterciens, Dominicains, etc.) la messe est chantée tous les jours.

Plusieurs monastères de femmes font de même. Certaines de ces communautés possèdent des Ecoles où le chant est enseigné aux enfants. A Westminster, l'office divin est chanté tous les jours ou du moins récité : la grand'messe y est chantée tous les jours avec le chant grégorien ou une polyphonie de haute qualité.

Si l'intérêt à l'égard du chant grégorien laisse à désirer, des espoirs sont

tout de même permis, bien que quelques musiciens de valeur s'opposent nettement, paraît-il, au mouvement grégorien.

Enfin, chez les protestants, le chant grégorien est enseigné au « Royal School of church Music » où sont formés les musiciens de l'église anglicane. La plupart des travaux d'érudition sont réalisés par des musicologues protestants.

BELGIQUE

S'il n'y a pas, en ce pays, de mouvement grégorien organisé, il existe, en certains diocèses, des Associations de Saint Grégoire, comme celle très active, de Namur, celles de Malines et de Bruges ; intéressé à toutes les formes de la Musique Sacrée, le chant grégorien est un secteur de leur activité.

Le centre d'enseignement le plus important est celui de l'Ecole interdiocésaine Lemmens de Malines où sont formés prêtres et laïcs. L'enseignement n'y suit pas la méthode de Solesmes. L'organe de l'école est « Musica Sacra », dont le directeur est le chanoine Vyverman, qui est entouré d'une équipe de professeurs et de compositeurs de marque.

Bruges, Gand et Liége ont chacune une école de Sacristains-Organistes ; Tournai et Namur ont des Ecoles Régionales Saint-Grégoire. Bruges, Namur et Liége suivent la méthode de Solesmes.

Le chant grégorien se trouve au programme de l'enseignement primaire, secondaire et technique. La pratique du chant grégorien est en recul dans les Institutions depuis le départ, en fin de semaine, des élèves dans leurs familles qui entraîne la diminution des services liturgiques. Le chant populaire, par contre, est en progrès dans les paroisses.

Dans les grands centres : Malines, Bruges, Liège, etc., de très bonnes maîtrises cultivent le chant grégorien. Les abbayes bénédictines de Saint-André, du Mont-César (Louvain), de Maredsous exercent une certaine inuflence. Signalons le Monastère de la Vigne, à Bruges (Congrégation des Filles de l'Eglise) qui enseigne le chant grégorien selon la méthode de Solesmes. Notons enfin le départ très prometteur du mouvement Ward en Belgique.

ESPAGNE

L'Espagne possède plusieurs centres de rayonnement de la cause grégorienne, tels que les abbayes de Montserrat, de Santo Domingo de Silos, de Samos, etc... A Montserrat, les moines donnent aux visiteurs une série

de cours d'initiation au chant grégorien. Signalons également l'excellent travail fait au grand Séminaire de Barcelone par le R.P. Alticente.

Toutefois, le mouvement grégorien espagnol semble bien s'organiser actuellement autour de l'Ecole Supérieure de Musique Sacrée de Madrid qui a pris un nouvel essor en 1953, sous l'impulsion de son directeur le P. Thomas de Manzarraga, qui anime en même temps la Revue « Tesoro Musical ».

L'Ecole comprend trois sections : chant grégorien, orgue, harmonie et composition. La première comporte quatre années d'études ; elle est affiliée à l'Institut de Paris dont elle suit le programme. Pour l'année scolaire 1956-1957, 85 élèves étaient inscrits. Durant l'été, cette école a organisé au séminaire de Vittoria des sessions intensives de 18 jours. En 1956, le nombre des élèves (pour la plupart des religieux) était de 93. Des cours d'été sont également donnés à Berriz (Biscaye) pour les religieuses missionnaires de Bessin, Bilbao et Vittoria. Une session s'est tenue en l'été 1956 à Madrid pour celles qui ne peuvent suivre les cours de l'année scolaire. Ces études sont sanctionnées par des examens. Le projet du P. de Manzarraga est de multiplier ces sessions de formation en les déplaçant dans toute l'Espagne, afin de faciliter à tous l'accès de la formation technique grégorienne.

Le chant grégorien, peu pratiqué encore dans l'ensemble des paroisses, commence lentement à entrer en usage à mesure que, parallèlement aux efforts indiqués, l'éducation liturgique progresse elle-même dans le pays. L'accueil que reçoit tout ce mouvement dans les Séminaires et les Communautés religieuses permet de fermes espoirs.

HONGRIE

Si le chant populaire religieux, en particulier, eut un rôle actif dans l'histoire de la musique hongroise jusqu'au XVIe siècle, cette culture grégorienne très agissante subit ensuite un arrêt à cause des circonstances politiques et d'occupations diverses.

Dès le début de ce siècle, surtout grâce à l'activité de l'Association Nationale hongroise de Sainte-Cécile, le chant grégorien renoua avec ces anciennes traditions. Le Congrès Eucharistique International de Budapest, en 1938, marqua l'apogée de cette résurrection. L'Ecole Supérieure « Franz Liszt », elle-même, avait une chaire d'art grégorien (récemment supprimée) et il n'était pas rare que des manifestations grégoriennes réunissent des milliers de participants.

Depuis la suppression des écoles catholiques, l'exécution du chant grégorien est réservée aux séminaristes, chœurs d'église et à l'Association Sainte Cécile. Dans les séminaires, les maîtres ont acquis leur formation à Rome ou dans les abbayes de Seccau, Beuron et Solesmes. La pratique du chant grégorien dans les paroisses est très réduite désormais et est remplacée par le chant grégorien populaire religieux.

ITALIE

L'histoire du mouvement grégorien en Italie peut se décomposer en trois périodes :

— De 1903 à 1904, l'Association italienne Sainte Cécile met en pratique les directives de Pie X. Elle diffuse des feuillets comportant des ordinaires de messes, des hymnes, des psaumes, selon le grégorien « réformé », effort appuyé sur le plan théorique par le « Bolletino Ceciliano ». L'année 1910 marque la création de « l'Ecole pontificale de Musique Sacrée » qui deviendra Institut Pontifical de Musique Sacrée.

— Le congrès de Vicenzo donne un nouvel essor au mouvement arrêté par la guerre. Des écoles céciliennes diocésaines se fondent un peu partout qui introduisent dans de nombreuses paroisses la grand'messe dominicale chantée en grégorien.

— De 1946 à 1957, l'Association reprend son travail et organise des Congrès régionaux, en particulier dans le Piémont. Les activités des Ecoles diocésaines augmentent ainsi que le nombre des élèves.

Le Congrès international de 1950 fut l'occasion d'une coordination des efforts « céciliens » et le XVIe Congrès national de 1954, au cours duquel Mgr Alcini fut élu Président de l'Association, établit un programme d'études grégoriennes dans l'enseignement.

Le mouvement grégorien tel qu'on l'entend en France, avec cours d'été de perfectionnement, sur le plan régional et national, suivis d'examens sanctionnés de diplômes, date de 1953 et est dû à Mgr Eccher. Il connaît déjà des résultats prometteurs. Enfin, l'enseignement grégorien théorique et pratique est organisé à l'Institut Pontifical de Musique Sacrée, selon la méthode de Solesmes, qui y est représentée par l'un de ses moines.

PAYS-BAS

Aux Pays-Bas, l'Episcopat a confié la musique d'Eglise à l'Association Néerlandaise de Saint Grégoire, fondée en 1877. Cette Association publie

deux revues mensuelles : « Sint Gregorius Blod », destinée surtout aux directeurs de maîtrises, organistes, etc.; le « De Zingende Kerk » (l'Eglise chantante) pour les membres des chœurs.

Les catholiques hollandais, tout dévoués au Saint Siège, après avoir adopté l'édition de Ratisbonne, se rallièrent à la Vaticane dès sa parution. C'est l'abbaye Saint Paul d'Osterhout qui fit connaître en Hollande au début de ce siècle, la méthode de Solesmes, aidée en cela par la Revue de Musique, « le Koorbode ». Cette méthode est pratiquement suivie partout.

En 1925, fut fondée l'Ecole de Musique d'Utrecht qui forme des musiciens d'église. Les études durent 3 ans. Pendant la semaine de Pâques, des journées d'études ont lieu pour les directeurs de chœurs et les organistes. Des certificats de directeur de chœur et de chanteur sont délivrés après examen.

Le « Ward Instituut », fondé par l'Association de Saint-Grégoire, en 1928, est devenu autonome en 1937. Si, dans l'ensemble, les résultats sont satisfaisants, il reste à éviter l'illusion que le travail est achevé et à maintenir le goût d'une étude plus approfondie de l'esthétique et de la direction du chant grégorien.

Deux universités ont une chaire de musicologie occupée par des catholiques : Amsterdam avec le Directeur van Waesberghe et Utrecht avec le professeur Smyers, malheureusement disparu en mai 1957. A noter que le nombre des prêtres qui y font des études de musique est très restreint.

Il y aurait beaucoup à dire d'initiatives intéressantes comme celle des « Misvohes » (les semaines de messes) lancée par le R. P. Dr Bruning. Quant à l'œuvre du « Ward Instituut », elle est très importante et mériterait une étude spéciale. Mais tous ces efforts porteraient beaucoup plus de fruits, nous dit-on, « si le clergé comprenait mieux la valeur et le rôle de la musique dans la Liturgie ».

POLOGNE

Grâce à la vigilance de l'autorité ecclésiastique, la Pologne avait conservé, jusqu'au milieu du XIX[e] siècle, les mélodies grégoriennes dans un état de pureté remarquable, allant jusqu'à refuser l'édition médicéenne de 1614 pour ne garder que celle dite de Piotrkow (1621 et 1628) pubiée en Pologne dans les synodes du même nom, qui fut la seule officielle jusqu'à son épuisement. A la fin du XIX[e], l'influence de la Société allemande de

Sainte Cécile pénétra en Pologne, surtout en matière de polyphonie. Le principal souci fut celui de la renaissance du plain-chant.

Après la première guerre mondiale, le niveau de la Musique Sacrée monta de façon remarquable. Dans le domaine du chant grégorien, M. Gieburowski (mort en 1943) fit du chœur de la cathédrale de Poznam un ensemble remarquable. L'événement marquant d'entre les deux guerres fut l'entrée de la méthode de Solesmes en Pologne. L'abbé Henri Nowacki fut le propagandiste infatigable du chant grégorien. Il publia un manuel calqué sur celui de D. Sunel. Tout un mouvement se fit en faveur d'un relèvement du niveau du chant liturgique. A cet effort se joignirent de nombreuses communautés religieuses, dont, particulièrement, l'abbaye bénédictine de Tynlec (près de Cracovie; Congrégation de Saint André de Belgique). Les événements politiques ont fortement nui au mouvement grégorien et, désormais, les cours de plain chant, de liturgie et de latin sont supprimés des Conservatoires et Ecoles de Musique. Quant aux classes d'orgues, elles sont orientées vers la recherche de la virtuosité.

Cependant, il existe, à Premysl, une Ecole de Musique d'église dirigée par le clergé. Des cours de chant grégorien y sont organisés. Il en est de même dans les grands séminaires, mais ce sont les professeurs qualifiés qui manquent. Dans certaines régions, le peuple est initié par des répétitions, avant ou après la grand'messe.

L'unité de méthode n'est pas encore faite en Pologne, toutefois un espoir est né de la création, à l'Université de Lublin, comme annexe de la Faculté de théologie, d'une section de musicologie et de musique d'Eglise. La méthode de Solesmes y est adoptée.

PORTUGAL

Un véritable mouvement grégorien est né au Portugal, dû à l'initiative de Mlle d'Almendra, ancienne élève de l'Institut grégorien de Paris. Depuis 1950, des semaines grégoriennes annuelles, calquées sur celles de France, ont lieu dans le sanctuaire même de Fatima. D'autres semaines ou journées grégoriennes ont lieu à l'échelon régional.

L'Association « Liga dos amigos do Canto Gregoriano », fondée en 1950 dans le but de soutenir matériellement et moralement le Mouvement de rénovation grégorienne portugais, a été placée sous le patronage du Cardinal Patriarche de Lisbonne et du Ministère de l'Education Nationale. Cette association est pleine d'activité. Ce courant a amené la création, à

Lisbonne, d'un Centre d'Etudes Grégoriennes (1953). Fonctionnant sous le patronage de l'Institut de la Haute Culture, avec l'appui du Gouvernement et de l'Episcopat, ce Centre a, par le fait, un caractère officiel. Il s'est donné pour but de remonter le niveau culturel dans le domaine de la musique sacrée et de promouvoir dans tout le pays une véritable renaissance liturgique et grégorienne. Son enseignement est établi d'après celui de l'Institut pontifical de Rome et de l'Institut Grégorien de Paris; il a pour but immédiat la formation des responsables et des choristes. Une schola d'élèves assure fréquemment le chant de la Messe dans des églises de Lisbonne.

Des cours spéciaux pour les aveugles ont été organisés à Fatima et au Centre d'Etudes Grégoriennes par Gaston Litaize et des récitals d'orgue ont été donnés par le même, par Geneviève de la Salle, E. Souberbielle et J. Guillou.

Le Mouvement Ward vient d'être introduit au Portugal. Mlle Hertz, directrice nationale en France, a assuré à Lisbonne une session de formation de professeurs (1956).

Le mouvement grégorien publie la « Revista gregoriana », édition portugaise de la Revue Grégorienne française.

SUEDE

Les quelques renseignements qu'on possède sur ce pays sont dus au R.P. Jean Mouton, directeur de la chorale paroissiale et chantre du couvent des Dominicains de Stockholm. Depuis six ans, sa paroisse a adopté le chant grégorien pour toutes les messes chantées, à la plus grande satisfaction des fidèles. Par ailleurs, à certaines messes du soir, les paroissiens chantent la Missa brevis, à laquelle s'initient les associations de jeunesse. Les Dominicains utilisent le Graduel de leur ordre, mais se servent du Kyriale romain.

Les milieux Haute-Eglise marquent un réel intérêt pour le chant grégorien. Un antiphonaire est en cours de publication avec texte suédois et mélodie grégorienne. La première partie : « Antiphonaire pour les jours de la semaine » est parue. Bien qu'on puisse faire une critique de principe, le R. P. Mouton estime qu'il y a lieu de reconnaître la réelle qualité de cet essai. Dans les mouvements de jeunesse appartenant à ces milieux Haute-Eglise, on chante volontiers les heures liturgiques dans cet antiphonaire.

Le chant grégorien est malheureusement très peu employé dans les églises catholiques, en particulier à cause du manque de maîtres qualifiés.

Deux récentes conférences sur ce sujet, du même correspondant, l'une donnée à Stockholm, l'autre à Karlstad, montrent par le succès qu'elles ont remporté (130 et 100 auditeurs, dont une majorité de jeunes) l'intérêt porté actuellement au chant grégorien en Suède.

SUISSE

La « Société Suisse d'études grégoriennes », qui possède deux sections, l'une romande, l'autre alémanique, organise deux sessions annuelles d'études, l'une en langue française, l'autre en langue allemande. Elles totalisent 2.000 inscriptions dont une grande majorité d'hommes et de laïcs. Cette Société publie un bulletin trimestriel, « Le Lutrin ».

Le Centre du Mouvement grégorien est Genève avec la Schola Saint-Grégoire-le-Grand. Elle assur les messes radiodiffusées par Radio-Sottens, en alternance avec l'abbaye Saint-Maurice.

FRANCE

Après s'être excusé de devoir passer sous silence l'histoire de la rénovation grégorienne française, M. l'abbé Bihan tient toutefois à citer le nom des artisans de cette renaissance : D. Guéranger, son ami le chanoine Gontier, D. Jaussions, D. Pothier, D. Mocquereau, D. David ; plus loin, le Père Lambillotte, Th. Nizard d'Ortigues, Nydeermeyer, Oudard, Dechevrens, Mgr Foucault, Mgr Rousseau, Gastoué, D. Janin, les grands noms de V. d'Indy et Ch. Bordès.

« En fait, poursuit-il, à peu près tout le Mouvement Grégorien français est actuellement axé sur Solesmes et l'Institut Grégorien de Paris. Né de Solesmes, fondé en 1923 par le Cardinal Dubois, qui optait dans son diocèse pour les éditions rythmiques, incorporé à l'Institut Catholique en vertu des dispositions de la Constitution « Deus scientiarum Dominus », l'Institut Grégorien de Paris, se trouve être au cœur d'un réseau qui groupe plus de 25 centres diocésains ou régionaux d'enseignement, chacun cristallisant dans sa zone d'action à peu près tous les efforts d'éducation grégorienne.

Nous n'aurons garde pour autant d'oublier les efforts parallèles accomplis ici et là, dans certains diocèses de l'Est, par exemple, dès l'origine, sous l'impulsion de Mgr Benzier, moine de Beuron et devenu évêque de Metz — et avec l'aide du D. David dans le diocèse de Dijon avec sa célèbre

maîtrise — à la Schola Cantorum de Paris, à l'Ecole César Franck, ailleurs peut-être encore et ceci selon une méthode différente. Tous ensemble, selon des conceptions techniques diverses, ont contribué à ce renouveau de la musique sacrée dans notre pays et, particulièrement, du chant grégorien. Si donc, nous insistons sur le Mouvement solesmien, c'est en raison de son extension et de son organisation.

Autour de Paris : 25 centres de Province, ayant souvent à leur tête des anciens élèves de Paris : 4 de ces Centres sont rattachés à des Instituts catholiques (Paris, Lille, Lyon et Angers) ; plusieurs, de diverse importance, sont diocésains ou interdiocésains telle l'Ecole Grégorienne de Bretagne; quelques-uns rayonnent autour d'une abbaye bénédictine : Ligugé, En-Calcat ; d'autres sont une section d'une Ecole diocésaine de Musique sacrée comme Bordeaux, Rouen, Besançon; certains ont une affectation spécialisée : l'Ecole Grégorienne Louis Braille pour les musiciens aveugles, l'Ecole grégorienne des Frères Enseignants groupe dans ses sessions jusqu'à 8 congrégations différentes, la Schola Saint-Grégoire-du-Mans, fondée déjà en 1938, et qui distribue dans le monde entier un cours par correspondance contrôlé en fin d'année par une session intensive. En plus des cours réguliers permanents organisés à chacun de ces Centres pendant l'année scolaire, une vingtaine de sessions se déroulent dans toute la France depuis le début de juillet jusqu'à la fin de septembre : partout le même esprit, le même programme, la même progression. Cette unité, unique sans doute dans le monde et qui constitue une force que le Directoire de Pastorale Liturgique de la Messe a lui-même reconnu pour le plus grand encouragement de tous, est, a tenu à préciser l'abbé Bihan, l'œuvre du Directeur actuel de l'Institut Grégorien de Paris, M. Auguste le Guennant...

Ce mouvement a poussé des ramifications hors de la métropole; les anciens élèves travaillent dans les missions selon le même programme ; L'Institut Saint-Grégoire de Lyon a constitué à Alger une Ecole de chant grégorien, qui attend des jours meilleurs pour reprendre une activité fortement encouragée par Mgr l'archevêque d'Alger.

Hors des frontières, l'Institut Grégorien de Paris possède 4 filiales fondées par ses anciens élèves et qui ont adopté exactement son programme : le Centre de Lisbonne, celui de Madrid, celui de Toledo (aux Etats-Unis) celui de Rio-de-Janeiro au Brésil, pendant qu'un peu partout (au Canada, par exemple) des anciens élèves de Paris transmettent le même enseignement.

Une formule spéciale et originale de formation des jeunes a été expérimentée en France depuis une dizaine d'années en particulier par l'Institut

Saint-Grégoire de Lyon, c'est celle des Camps chantants. Ces Camps de vacances réunissent une soixantaine de jeunes garçons ou de jeunes filles de 10 à 20 ans et leur procurent 3 ou 4 semaines de vie liturgique intense par le moyen du chant-chant grégorien et polyphonique, sans négliger la distraction qu'apporte aux jeunes l'exploitation du chant folklorique... Cette formule tend à se répandre : extrêmement éducative, elle prépare pour l'avenir des adultes susceptibles de se consacrer eux-mêmes à l'enseignement musical liturgique ou du moins capables d'en comprendre le sens et l'importance.

A propos de la formation des jeunes, on notera que l'Institut Grégorien est devenu, depuis 1950, le Centre National de diffusion de la Méthode Ward en France : dans la trame même du réseau grégorien, inspiré exactement du même esprit, visant les mêmes fins, utilisant parfois les mêmes cadres, organisé autour des mêmes centres, avec ses cours permanents et sa trentaine de sessions d'été, le Mouvement Ward prépare aussi l'avenir du chant sacré, sous toutes ses formes, mais dans la hiérarchie proposée par l'église quant à son utilisation.

On espère aussi beaucoup sur le plan grégorien de la décision prise solennellement par la Fédération des « Pueri Cantores », il ya deux ans, d'appliquer une partie de l'effort à l'étude du chant grégorien.

On notera, en passant, l'influence des messes grégoriennes diffusées de toutes les régions de France, le jeudi et, surtout, le dimanche sur les différentes chaînes de la Radiodiffusion française, auxquelles collaborent fraternellement le R. P. Avril, M. G. Litaize, l'Institut Grégorien et tout le Mouvement Grégorien français.

La Revue Grégorienne, avec ses éditions françaises, portugaises et anglaises, est l'organe technique, théologique et liturgique de tout le Mouvement Grégorien axé sur Solesmes et sur l'I.G. de Paris.

CONCLUSION

« De la lecture de tous les rapports, déclare l'abbé Bihan, que j'ai dû malheureusement mutiler, pour n'en laisser que l'essentiel, des conclusions certaines surgissent :

— aucun résultat solide et durable n'est à espérer sans une organisation suffisante de l'enseignement, les avis sont unanimes à ce sujet,
— c'est-à-dire, sans une organisation de l'enseignement à tous les échelons, depuis l'enfance dans les écoles, les catéchismes, etc., les petits

séminaires jusqu'aux grands séminaires inclusivement, sans oublier les noviciats et les communautés religieuses,

— cette organisation inclut la nécessité de former des professeurs qualifiés presque tous les rapports y insistent,

— la formation technique, rigoureusement indispensable dès qu'on touche à l'art musical, devra se doubler d'une formation liturgique profonde, la seule vraie inspiratrice de l'autre,

— nous devons relever de fréquentes doléances à l'égard de l'indifférence du clergé dans le domaine de la musique sacrée grégorienne. Trop souvent et trop facilement satisfait de la médiocrité pour n'avoir pas compris clairement la signification de la prière chantée, il oppose parfois aux efforts des musiciens d'église une inertie annihilante, quand il ne détruit pas directement le fruit de leur travail... Tel aumônier de pensionnat important ignore et détruit en quelques dimanches le travail éducatif grégorien de cinq années d'efforts,

— on souhaite, de toutes parts, une compréhension, une collaboration étroite entre ceux qui forment les chanteurs (dans les cours, les écoles, les instituts etc.) et ceux qui les utilisent dans les églises : ceux-ci, non musiciens peut-être et ce n'est pas de leur faute, doivent savoir attendre et ne pas réclamer des résultats immédiats.

— enfin, les musiciens spécialisés dans l'enseignement du chant grégorien attendent qu'on les aide — et même qu'on les encourage — à pratiquer une vertu à laquelle les Souverains Pontifes ont promis la garantie de l'efficacité quand il s'agit d'œuvres d'Eglise : l'obéissance.

Jean BIHAN.



L'AUDITOIRE DU CONGRES AU COURS D'UNE SEANCE D'ETUDES



CONCERT A LA CHAPELLE DU CHATEAU DE VERSAILLES
(Mardi 2 juillet)

Les chœurs de la Cathédrale de Versailles, sous la direction de M. l'Abbé Roussel

Le mouvement grégorien aux Etats-Unis

PAR

le Révérend Clétus MADSEN
Président de la National Catholic Music Educators of America (U.S.A.)

L'Association Nationale Catholique des professeurs de Musique des Etats-Unis d'Amérique (N.C.M.E.A.), qui comprend une section liturgique présidée par le Père Irwin Udulutsch, n'est certes pas la seule organisation s'intéressant à la musique catholique en ce pays, mais elle est la seule qui s'intéresse activement à toutes les formes de la musique catholique.

Fondée voici une quinzaine d'années, cette Association réunit la grande majorité des membres des organisations musicales spécialisées. Il en résulte, lors des réunions générales, une mise en commun très fructueuse des travaux et recherches de chacun.

Organisée sur une base nationale, l'association en question répartit ses activités en plusieurs section : liturgique, vocale, instrumentale, pianistique et, enfin, d'éducation musicale générale. Elle coopère, dans chaque région, avec l'Etat et les organisations diocésaines. Son organe est le bulletin bimensuel « Musart », mais son activité se traduit également par l'édition de brochures périodiques, par des Assemblées annuelles, des cours, des comités de recherche, etc...

Parmi les Associations de musique liturgique qui la secondent, rendant de grands services à la cause de la Musique sacrée aux U.S.A., il y a lieu de citer :

— la « St Gregory Society of America », qui tient le flambeau de la Musique d'Eglise depuis le début du siècle. Elle a pour périodique : The Catholic Choimaster ».

— « Caecilia Society », créée au milieu du siècle dernier et qui reprend une certaine activité;

— l'Institut Grégorien des U.S.A. qui publie l'édition américaine de la « Revue Grégorienne ».

I. — DIVERS ENSEIGNEMENTS DU CHANT

A. — *Les Ecoles*

La plus grande partie de cet exposé sera consacrée à l'étude du chant dans les écoles : il n'y a pas lieu de s'en étonner, l'effort d'éducation musicale étant concentré aux Etats-Unis sur ce point : l'enseignement du chant à l'école.

Le système éducatif des U.S.A. comporte, rappelons-le :

1° Un enseignement élémentaire qui conduit l'enfant de la 6e à la 14e année;

2° Un enseignement secondaire suivant immédiatement le précédent et d'une durée de quatre ans;

3° Un enseignement supérieur, lui-même divisé en :

a) Séminaires conduisant à la prêtrise,

b) Noviciats préparant religieux et religieuses,

c) Collèges et Universités catholiques.

I. — *Enseignement élémentaire.*

La nouvelle méthode, qui tend à se généraliser, consiste en une sorte de cours général de musique. Le chant et tous les éléments de la musique sont étudiés, de même qu'un répertoire de chant comprenant les Ordinaires de la Messe, les tons des psaumes, les hymnes et mêmes quelques Propres. Ces pièces sont enseignées en utilisant soit la notation carrée, soit la notation moderne.

L'avantage de cette méthode est évident : il n'est nullement besoin de répétitions supplémentaires pour préparer la partie musicale des offices religieux. L'enseignement est donné par la maîtresse qui, même lorsqu'elle n'est pas musicienne, a suivi des cours d'initiation. Elle est d'ailleurs secondée par un surveillant qui, lui, est musicien professionnel et par des textes choisis spécialement qui comprennent actuellement quatre séries. Les moyens audio-

visuels sont également utilisés par le Professeur dans la présentation de son programme. Tout est fait par la N.C.M.E.A. en vue d'étendre cette méthode à l'ensemble des écoles.

2. — *Enseignement secondaire.*

Un assez grand nombre d'écoles secondaires continuent à offrir une éducation musicale normale mais seulement aux étudiants qui en manifestent le désir. C'est dire que le chant a cessé d'être employé auprès de nos adolescents, comme un moyen de s'associer activement à la célébration du culte. Il y a là un grave problème dont la solution préoccupe beaucoup actuellement l'Association des Professeurs de Musique.

3. — *Enseignement supérieur.*

a) *Séminaires :*

La musique vocale indispensable à la vie de ces établissements était autrefois confiée à une chorale sélectionnée. De temps à autre, la communauté était encouragée à chanter des Hymnes. Pendant l'année de diaconat, on enseignait à tous le chant des parties propres au célébrant.

La plupart du temps, l'enseignement était effectué par un étudiant musicien. Désormais, la plupart des séminaires comportent un enseignement méthodique du chant et beaucoup de communautés participent maintenant aux Hymnes et aux Ordinaires des Messes chantées. Dans quelques endroits, même, toute la communauté se charge, à l'occasion, des chants du Propre de la Messe.

Dans l'ensemble, les professeurs sont maintenant plus compétents et c'est généralement un professeur diplômé qui définit le programme musical.

En ce qui concerne la N.C.M.E.A., le programme de la division « séminaire » de la section liturgique est d'établir un manuel d'enseignement de la musique dans ces institutions et, d'autre part, de réaliser une sélection de cantiques simples et de chant à la portée de tous. Ce projet vise à ce que tous les prêtres sortant des séminaires soient familiarisés avec les mêmes œuvres : celles-ci pourront, éventuellement, devenir un noyau commun de chants susceptibles d'être utilisés dans toutes les paroisses du pays.

b) *Noviciats :*

Le besoin de professeurs se fait également sentir ici, d'où la nécessité d'une transformation accélérée du corps enseignant. En effet, les communautés de sœurs constituent le terrain d'entraînement de la majorité de ceux qui enseignent dans les écoles paroissiales.

Certes, il existe dans la plupart des communautés, des chœurs qui chantent du grégorien et les autres musiques aux offices religieux. Il est vrai que de nombreuses communautés emploient encore une certaine forme de chant psalmodique dans l'Office divin. Aussi devient-il de plus en plus habituel dans les communautés religieuses de participer en assemblée aux Messes chantées.

Mais il n'en est pas moins nécessaire que soit organisée dans les noviciats une formation musicale approfondie non seulement pour le perfectionnement de la participation personnelle aux offices religieux, mais, plus encore, pour que l'enseignement musical puisse être transmis aux enfants. Consciente de la nécessité croissante de professeurs dans ces institutions, la N.C.M.E.A. oriente ses effort dans ce sens. Sa section liturgique possède un comité très actif dit « des noviciats », qui s'occupe actuellement à créer un cours uniforme d'études musicales pour les novices.

c) *Collèges catholiques et Universités :*

Il n'y a pratiquement pas d'enseignement général de musique dans ces établissements. Toutefois, dans un bon nombre de collèges de filles, le chant grégorien est employé comme un moyen d'expression de la comunauté. Rien de semblable chez les garçons, mais il existe naturellement dans les collèges et universités des chorales dont beaucoup sont excellentes.

B. — *Les Paroisses*

La situation du chant grégorien dans les Paroisses dépend essentiellement de la qualité du travail effectué dans les écoles. C'est la raison pour laquelle ce rapport a presque entièrement porté sur l'enseignement scolaire.

« Les chorales, indique le Père Madsen, sont naturelleent portées à déprécier le chant grégorien, préférant des types de musique d'harmonisation variée. La plupart d'entre elles le pratiquent aujourd'hui, mais seulement avec répugnance et généralement mal, soit que leurs membres ne l'aient jamais appris, soit qu'ils l'aient étudiée avec des professeurs médiocres. Actuellement, ce qu'ils exécutent est quelque chose de tristement hybride à mi-chemin entre le chant grégorien et la musique moderne ».

Ici encore, l'Association Nationale Catholique des Professeurs de Musique tente d'encourager un accès intelligent au chant collectif par une exécution correcte du chant grégorien. Ainsi organise-t-elle des séances d'études périodiques sur ce sujet, ainsi coopère-t-elle avec d'autres organisations comme la North American Liturgical Conference, dans ses meetings annuels sur le chant collectif.

Dans la plupart des diocèses, les Evêques ont formellement proclamé leur désir de voir le chant traditionnel de l'Eglise utilisé plus largement et les Commissions diocésaines de musique s'emploient à mettre en œuvre ces recommadations, mais, là encore, le manque de professeurs compétents est un redoutable handicap.

C. — *Autres institutions*

Certaines institutions des U.S.A., comme les hôpitaux et les établissements pénitenciers suivent le même genre de plain-chant que dans l'enseignement, mais leurs méthodes de travail particularisées donnent des résultats plus lents (1).

II. — TYPES DE PLAIN-CHANT UTILISES

Actuellement, tous les types de plain-chant sont en usage, depuis la simple psalmodie des différentes prières jusqu'aux chants les plus mélismatiques du « Liber Usualis ».

Dans les Séminaires et les Institutions religieuses, l'Office divin est naturellement chanté en tout ou partie dans les formes de plain-chant. Dans les écoles et les paroisses, le plain-chant est employé le plus souvent pour l'Ordinaire et les parties du Propre de la Messe et pour les petites hymnes comme celles qui sont employées pour la Bénédiction.

III. — METHODES EN USAGE

La méthode de Solesmes n'est pas la plus fréquemment enseignée et pratiquée aux Etats-Unis. Ici et là, on en trouve des variantes, mais, ailleurs, on emploie des méthodes totalement différentes.

Il existe une grande confusion concernant la valeur des accents, la durée de certaines notes, la prononciation du latin, etc... Ceci est dû à la nature

(1) Nous croyons intéressant d'ajouter à ce chapitre : **Enseignement**, la documentation suivante, extraite du rapport de M. l'abbé Bihan, consacré aux Etats-Unis et qui n'a pas été repris dans cette publication, en raison de l'importante communication du Père Madsen, sur ce pays :

« Plusieurs Instituts et Ecoles enseignent le chant grégorien. Ce sont :

— **l'Ecole Pie X** (New-York), la plus ancienne Ecole, dirigée par les religieuses du Sacré-cœur; on y pratique la méthode de Solesmes;

— **le Gregorian Institute of America** (Toledo), dirigé par un Groupe de Laïcs et affilié à l'Institut grégorien de Paris; méthode de Solesmes;

— **St-John's University, Collegeville** (Minnesota), dirigé par des Bénédictins d'origine allemande; méthode de Solesmes;

— **Catholic University of America** (Washington). La Faculté de Musique donne quelques cours de musique sacrée; méthode de Solesmes;

— **St-Paul University** (Chicago). La très importante Faculté de Musique enseigne le chant grégorien selon un système qui emprunte quelques éléments seulement à la méthode de Solesmes;

— **Clarke College** (Subuque), sous la direction des Sœurs de la Charité;

— **Alverno College** (Milwaukee). Ecole très connue dirigée par les Sœurs Franciscaines;

— **Emmanuel College** (Boston), sous la direction des Sœurs de Notre-Dame de Namur. Ces trois écoles pratiquent la méthode de Solesmes.

Parmi les autres centres, moins importants, certains n'ont que des sessions d'été de formation. Au nombre de ceux-ci, le plus influent est celui de BOY's Town (Nebraska), centre du mouvement grégorien non solesmien aux U.S.A.

contradictoire des systèmes en présence, à l'insuffisance de l'enseignement, à des initiatives et à des tendances individualistes.

IV. — IMPORTANCE ET QUALITE DU CHANT GREGORIEN

Quelques paroisses et écoles n'emploient pas d'autre chant que le chant grégorien alors que d'autres accordent une place à d'autres formes musicales. Enfin, dans nombre d'autres endroits, le chant grégorien n'est aucunement en usage. Toutefois, selon les meilleures sources, son emploi dans les offices religieux tend à augmenter.

Quant à la qualité, c'est dans quelques monastères, particulièrement dans les abbayes bénédictines qu'on peut entendre les meilleures exécutions grégoriennes. Mais, à la Pius X School of Liturgical Music de New-York, au Manhattanville Collège du Sacré-Cœur à Purchase (New-York), les très bonnes interprétations grégoriennes sont courantes et normales. D'autres collèges obtiennent, certes, d'aussi bons résultats, mais il importait de distinguer l'Ecole St Pie X parce qu'elle fut une des premières, en Amérique, à enseigner le chant grégorien et qu'elle est restée la plus représentative, comme dispensatrice de cet enseignement selon les meilleures traditions. La valeur de ces efforts a été reconnue et récompensée récemment par l'affiliation de cette institution à l'Institut Pontifical de Musique Sacrée de Rome.

La qualité d'exécution du plain-chant est en progrès dans un nombre toujours plus grand de séminaires, noviciats, écoles élémentaires, secondaires et supérieures, de séances d'étude et de congrès :

« Cependant, dans la majorité de nos écoles et dans la plupart de nos églises paroissiales, estime le Père Madsen, le chant grégorien que l'on entend est souvent médiocre et parfois très mauvais ».

C'est la raison pour la laquelle la N.C.M.E.A. s'est si fort préoccupée d'encourager la formation des maîtres de tous les degrés. Là se trouve la clé du problème du chant grégorien aux Etats-Unis.

« Un enseignement plus généralisé de ce chant traditionnel et de son exécution, conclut le rapporteur, dissiperait du même coup une ignorance qui se révèle en cette matière si fréquente aux U.S.A. et ferait tomber ainsi la répugnance que plusieurs éprouvent encore pour ce chant. Nous sommes fermement convaincus que la coordination des efforts de tous ceux qui s'intéressent à la Musique Sacrée apportera une réponse à nos problèmes communs. C'est pourquoi nous sentons que des Congrès comme celui-ci sont, ici, de la plus haute utilité. »

Clétus MADSEN

Le mouvement grégorien au Canada et en Amérique du Sud

PAR

Mr l'Abbé BIHAN

Sous-Directeur de l'Institut Grégorien de Paris

CANADA

A l'origine du Mouvement grégorien au Canada, nous trouvons déjà au travail, au début du siècle, le P. Guillaume (de la Trappe d'Oka) qui fit partie de la Commission Vaticane — et M. Lepoupon, P.s.s. supérieur perpétuel du séminaire de Philosophie (un Breton).

En 1902, ses séminaristes adoptent le chant grégorien, suivis l'année suivante par le Grand Séminaire de Montréal, sous la direction de M. Garrouteight, p.s.s. de Paris.

En septembre 1927, M. Thibault p.s.s. et M. Lapierre, organiste, commenceront à distribuer par la plume autant que par la parole, dans les séminaires, dans les communautés religieuses, à la radio — la science acquise à l'Institut Grégorien de Paris. Ce nouveau départ rejoignait l'élan déjà donné dix années auparavant par M. Charbonneau, excellent grégorianiste et musicien d'église, fondateur de la Schola Cantorum de Montréal.

A Québec, l'abbé Placide Gagnon travailla pendant vingt ans à la formation des chorales paroissiales.

Actuellement, M. Tessier, un laïque, a repris cet apostolat et parcourt les paroisses de trois diocèses, obtenant d'excellents résultats. Presque toutes les paroisses de la province Québec ont un chœur d'hommes nombreux — 25 hommes en moyenne — où l'on chante le chant grégorien depuis une quarantaine d'années, ce qui paraît unique au monde.

L'organisation actuelle comporte plusieurs centres d'enseignement :

— QUEBEC, Ecole de Musique de l'Université Laval;
— OTTAWA, Ecole de Musique de l'Université d'Ottawa ;
— SHERBROOCKE, avec une Ecole de Musique analogue ;
— SAINT-BENOIT DU LAC (Abbaye), avec une école de chant grégorien, selon la méthode de D. Morcure ;
— MONTREAL, faculté de Musique de l'Université (section religieuse et section profane) ;
— Plusieurs communautés religieuses ont leur école de chant liturgique ;
— TORONTO possède une Ecole de Maîtrise, ainsi que la Basilique de Québec et l'Oratoire de Saint-Joseph de Montréal ;
— A MONTREAL, un groupe de maîtres de chapelle de la ville (une quarantaine) forme le « Chœur Pie X », qui se réunit chaque lundi soir pour travailler pendant deux heures le chant grégorien et la polyphonie classique. S'ils donnent parfois des auditions, ils entendent surtout se cultiver. Leur directeur s'occupe aussi du chœur Sainte Cécile (125 membres) formé de religieuses directrices de chant dans leur propre maison ou pensionnat (plus de 20 congrégations différentes), parallèlement au chœur Saint Grégoire formé, lui, des directeurs de chant dans les communautés de religieux ou directeurs de maîtrise (représentant 60 groupes différents). Ces deux chœurs se réunissent deux fois par mois pour travailler de la même façon que le « Chœur Pie X ».

Le Grand Séminaire de Montréal assure, chaque dimanche de l'année scolaire, la grand messe télévisée par Radio Canada. Cette messe est chantée intégralement en chant grégorien par les 300 séminaristes (représentant 25 diocèses) et est strictement la grand'msese solennelle du rite romain. C'est, de tout l'horaire religieux et profane de Radio Canada, le programme le plus suivi. A la Radio encore, le « Chœur Pie X », dirigé par le P. Morin, a illustré une vingtaine de conférences liturgiques préparatoires du dimanche suivant.

Signalons enfin que la Méthode WARD, lancée au Canada, semble y vouloir faire parler d'elle bientôt.

⁂

ARGENTINE

Le renouveau de la Musique Sacrée en Argentine date d'une douzaine d'années. La « Revue Psallite », fondée en 1944, connaît sous la direction de l'Abbé Lombardi, un nouvel essor, à la suite des réunions de Cordoba, en 1951, qui ont amené la création de Commissions nationale et diocésaines de Musique Sacrée.

La Commission Centrale s'est appliquée tout d'abord et particulièrement au renouveau du chant populaire religieux en langue latine et en langue espagnole. On précise que le mouvement grégorien progresse lentement et permet de grands espoirs.

La méthode de Solesmes est suivie dans la plupart des établissements ecclésiastiques. La « Revue Psallite » a édité divers manuels de chant comportant un important répertoire grégorien.

Deux Ecoles de Musique Sacrée d'une certaine importance existent en Argentine : celle de Santa Fe et celle de Buenos Aires. Elles possèdent des classes de chant grégorien, de même l'Institut de Culture Supérieure des religieux et des religieuses. Les obstacles ne manquent pas : il n'y a pas, dans le pays, une vraie compréhension de l'importance du chant sacré dans la formation des futurs prêtres. Cependant, l'œuvre progresse grâce à l'action méritoire des Bénédictins, des Salésiens du Verbe divin et d'autres communautés religieuses.

BRESIL

Au Brésil, avant 1950, le chant grégorien n'était guère pratiqué que dans les séminaires et les couvents exclusivement. Dans les paroisses, jamais de grand'messe, jamais de vêpres.

Il n'y avait donc pratiquement rien sur le plan grégorien quand l'Institut Grégorien Saint Pie X de Rio de Janeiro fut créé en 1950 par une religieuse dominicaine brésilienne, diplômée de l'Institut Grégorien de Paris, auquel l'Institut brésilien est affilié depuis 1956.

Le programme d'enseignement de l'Institut Pie X, calqué sur celui de Paris, comporte tout l'enseignement théorique et pratique du chant grégorien, selon la méthode de Solesmes — des cours de solfège, de pose de voix,

de diction, des conférences de formation liturgique (avec la participation du Monastère bénédictin de Rio), des cours de latin liturgique.

La première manifestation publique d'envergure et par le fait la première grande manifestation grégorienne au Brésil, fut, le 15 août 1952, la grand'messe solennelle chantée par 700 voix, en l'Eglise de la Candelaria. Le Directeur et le Sous-Directeur de l'Institut grégorien de Paris avaient la joie de mener les chœurs.

Depuis, chaque année, de 6 à 8 messes sont chantées par l'Institut et quelques Institutions et Collèges en diverses paroisses de Rio.

La préparation des Messes solennelles du XXXVI[e] Congrès Eucharistique International de juillet 1955, confiée à l'Institut Pie X, donna lieu à un apostolat populaire par des missions grégoriennes dans les paroisses de Rio et des environs : des cours pratiques furent donnés à la radio, trois disques furent édités pour l'enseignement. Le résultat fut la participation de dizaines de milliers d'assistants au chant de l'ordinaire (IX Credo I) lors des grand'messes du Congrès.

L'Institut a déjà organisé plusieurs semaines grégoriennes en diverses villes ; elles sont suivies avec intérêt par le clergé régulier et séculier, les religieuses et les laïques venus parfois de très loin.

En 1957, on compte 70 élèves inscrits. Il faut ajouter quelque 200 enfants des divers Collèges religieux.

Un début d'enseignement WARD comprend, d'autre part, 20 élèves maîtres en deux cours et 68 enfants.

En 1953, l'Institut commença la publication d'un Bulletin d'information qui devint, en 1954, la « Revista gregoriana », éditions brésilienne de la Revue Grégorienne de Solesmes, adaptée aux besoins locaux. Elle compte 500 abonnés.

Un immense champ d'action est ouvert devant l'Institut Pie X. Aucune messe chantée n'existe encore dans les paroisses, sinon à titre très exceptionnel. Aussi l'Institut travaille-t-il, pour l'instant, à former des cadres.

URUGUAY

Il n'y a pas, en Uruguay, d'enseignement organisé, ni d'Ecoles de Musique Sacrée, mais simplement, à l'Institut Catéchistique, un cours élémentaire de chant grégorien ouvert à toutes les bonnes volontés, mais sans

ampleur. A signaler un ensemble d'efforts isolés dans les milieux intellectuels : on se réunit volontiers pour écouter des disques de chant grégorien. Dans les communautés et séminaires, on chante la messe en grégorien et on y reçoit des éléments de formation. Toutes les grandes festivités et les Congrès comportent la participation de la foule en chant grégorien. Les concerts, en particulier ceux des Pueri Cantores et des chorales salésiennes très actives, incluent dans leur programme des pièces de chant grégorien.

Dans le diocèse de Florida, n'omettons pas de signaler l'exemple typique de l'évêque qui assure lui-même les répétitions chorales et forme son peuple au chant sacré.

Jean BIHAN

Les réussites du chant grégorien au Caméroun

PAR

le Frère J.-B. Marie OBAMA o. p.

(*Cameroun*)

C'EST en 1951, rappelle le Frère OBAMA, lors des fêtes du « Cinquantenaire de la Foi » au Cameroun, qu'il présenta pour la première fois à S.E. Mgr René Graffin, actuel Archevêque de Yaoundé sa nouvelle adaptation musicale africaine de Cantiques liturgiques en langue Ewondo : « Mimpaman mi Bia bi Nda-Zam-ba », la plupart en rythmes poétiques camerounais s'inspirant des textes du Sanctoral dans le cadre du Temporal, de l'Avent à la Toussaint, conformément aux directives de l'Encyclique « Médiator Dei » sur l'Année liturgique.

Ces « Nouveaux Cantiques Ewondos » s'appuyaient sur cette constatation : l'extraordinaire facilité des Camerounais à assimiler et à retenir la mélodie et les modes du Chant grégorien. De cette facilité, l'explication peut être trouvée moins dans le rythme que dans les surprenantes affinités modales qui rapprochent la musique de danse africaine de la plus catholique des musiques européennes. En écrivant ses cantiques, le rapporteur ne faisait que mettre en pratique les consignes de S. S. Pie XII à ses Missionnaires : « Examiner avec bienveillance et, quand c'est possible, protéger et encourager tout ce qui, dans les usages et les coutumes des peuples, n'est pas indissolublement lié à des erreurs religieuses » (Evangelü Praec).

Le procédé technique adopté, qui prend pour base le Chant grégorien, prétend davantage à la simplicité qu'à l'originalité. L'auteur a en effet

remarqué, après tant d'autres, que les autochtones, qu'on nomme les Bantous, goûtent si bien le chant grégorien qu'ils en arrivent à confondre cette musique catholique avec leurs propres accents. Il en a conclu que la musique africaine pourrait n'être que du « plain-chant » réglé par une mesure rigoureuse. De là, dans ses « Cantiques Ewondos », les portées et les clefs grégoriennes avec leur échelle modale si souple, mais la notation selon le système rythmique moderne (du moins dans les premiers essais) pour traduire la rigueur du rythme indigène authentique. Cette première expérience confirme l'extraordinaire facilité avec laquelle le Camerounais assimile le grégorien; cela, il faut le noter avec soin, moins à cause du rythme libre de ce chant que de sa modalité archaïque.

On ne saurait en douter devant l'exemple le plus populaire et le plus vivant encore à l'heure actuelle, que nous donnent, dans les postes de Mission les plus reculés de la brousse camerounaise, les foules féminines formées dans les « Sixas » par les Pères, les Religieuses et les Catéchistes autochtones. « Sixa » est la déformation camerounaise du mot anglais « Sisters » et qui désigne une sorte de noviciat préparatoire au mariage sous la direction des Sœurs Missionnaires de la Congrégation du Saint-Esprit. Celles-ci continuent l'œuvre des Pères Pallotins allemands sous le nouveau vocable d' « Ecole Ménagère ». Outre les travaux divers pour l'entretien de la Mission, il y a lieu de noter l'alternance quotidienne des séances de « Doctrine » (catéchisme en camerounais) et des séances de musique religieuse, surtout grégorienne. Un tel régime musico-liturgique explique que de simples filles et femmes de « Sixa » arrivent à assurer, à elles seules et par cœur, le Propre de la Messe de certains offices connus, sans parler des Ordinaires de Messe : « Orbis Factor », « Cum Jubilo », « Lux et Origo », etc...

Le Frère Obama relatant ses souvenirs dans la grande Mission d'Efok (diocèse de Yaoundé) rapporte : « Il va sans dire que la Grand-Messe dominicale, qui réunissait mes chantres écoliers et les chanteuses formées aux Sixas, donnait l'impression des Offices liturgiques du Moyen-Age où toute la foule, semble-t-il, chantait sans livre et en un immense chœur enthousiaste, les majestueuses mélopées grégoriennes des Introïts, Offertoires et Communions, sans oublier les « Jubilus » alléluyatiques si chers à l'âme africaine d'Augustin d'Hippone. »

Outre les Pères et les Religieuses missionnaires, on n'aurait garde d'oublier, au nombre des artisans de ce triomphe grégorien en Afrique Noire, les humbles « Moniteurs-Catéchistes » du pays Ewondo en parti-

culier. Après le départ des Pères allemands, qui avaient jeté les bases d'un premier « Laïcat missionnaire » véritable « Ecole de Catéchistes » destinée à former les Auxiliaires des Missionnaires, les Pères français de la Congrégation du Saint-Esprit songèrent à créer de vrais Séminaires indigènes, grâce à l'appui clairvoyant de S. Exc. Mgr Vogt.

C'est surtout depuis son arrivée à Douala-Yaoundé, en 1922, que s'organisa l'évangélisation camerounaise à base de chant liturgique sous la direction des Catéchistes et, plus tard, des Moniteurs de grandes et petites écoles de la Mission.

Cette activité chorale, qui aboutit au prodigieux essor du chant grégorien dont il a été question plus haut, commença par le Recueil de Cantiques en Ewondo (1924-25) dont le grand succès ne s'est pas démenti. Les fidèles y trouvaient, en plus des belles mélodies chorales laissées par les Pères allemands, une centaine de cantiques nouveaux sur tous les vieux airs français.

Il y a lieu de rattacher à ce Recueil les Manuels de Plain-chant que Mgr Vogt diffusa aux quatre coins de son immense vicariat (tout le Cameroun, de 1922 à 1931, date de la création du Vicariat de Douala d'où fut détachée la Préfecture de Doumé, en 1949, devenue elle-même Vicariat en 1951). Ceci explique que les soldats des compagnies d'indigènes camerounais, formées en 1944 et 1945, et parties au Fezzan, en Egypte, en Ethiopie et en Syrie, aient plongé dans l'admiration prêtres, missionnaires et fidèles par la splendeur de leur interprétation des chants d'Eglise : « Ces braves soldats chantaient tout l'ordinaire de la Messe par cœur, sans broncher » (cf. R.P. Dussercle. « Du Kilima-Ndjaro au Cameroun, Mgr Vogt, 1870-1943). De même, nombre de nos compatriotes durent-ils être étonnés, lors du Jubilé de 1950, à Lourdes, Lisieux, Paris d'entendre les pélerins venus du Cameroun mêler leurs voix à la leur avec des mots étrangers qui venaient se plaquer sur les vieilles mélodies.

Pour conclure, le Frère Obama tint à remercier ses maîtres dans l'art grégorien selon la méthode de Solesmes : les Bénédictins suisses-allemands du Monastère d'Engelberg (Grands Séminaires de Yaoundé-Otelé), le R.P. Bède Haag qui l'initia à la charge de Maître de Chapelle du Grand Séminaire Saint-Laurent de Yaoundé, centre du grégorien au Cameroun autant que de la polyphonie religieuse classique de Bach et de Palestrina.

J.B. MARIE OBAMA, o.p.



CONCERT INTERNATIONAL AU PALAIS DE CHAILLOT

Sur la scène, le Chœur Arménien de Paris



SON EXCELLENCE Mgr BLANCHET, PRESIDENT DU COMITE,
S'ENTRETIENT AVEC LE SECRETAIRE GENERAL, M. L'ABBE PRIM

Au premier plan: *le R.P. Picard, Rédacteur en Chef de la Revue « Musique et Liturgie »*

IV

LE CHANT DES EGLISES D'ORIENT

Diversité des rites orientaux et enrichissement de la spiritualité catholique

PAR

Mgr Christophe DUMONT o. p.

Directeur du Centre d'Etudes russes « Istina » (Paris)

DANS l'Encyclique « Musicae Sacrae Disciplina » que le Congrès a prise pour thème, Sa Sainteté Pie XII, fidèle à la tradition constante de la Curie romaine, n'a pas manqué de rappeler que l'Eglise du Christ n'est pas composée de la seule Eglise latine mais qu'en font partie également les diverses Eglises orientales. Il écrit, en effet :

« Parmi les monuments les plus anciens et les plus considérables de la Musique Sacrée, sans aucun doute, la première place revient aux chant liturgiques des divers rites Orientaux, dont les mélodies ont exercé une grande influence dans la formation des genres musicaux de l'Eglise occidentale elle-même, compte-tenu des changements amenés par le génie propre de la Liturgie latine. »

Il faut savoir gré aux organisateurs de ce Congrès de n'avoir pas laissé inaperçu ce bref passage de l'encyclique et d'avoir tenu à ce que la Musique Sacrée de nos frères chrétiens d'Orient soit assez largement représentée à ces assises. La tâche qui m'échoit est, précisément, de vous introduire à ces

leçons en évoquant devant vous la multiplicité et la diversité des rites de l'Orient chrétien, ainsi qu'un certain nombre de problèmes qui se trouvent posés par le fait de leur existence passée, présente et à venir. L'idée constamment sous-jacente à mon exposé sera donc celle de la « catholicité effective » de l'Eglise, c'est-à-dire de la tension créatrice qui ne doit jamais cesser d'exister entre les deux éléments qui composent cette catholicité : l'unité et la diversité.

Je ne pense pas utile de développer devant vous le tableau de la diversité des rites Orientaux, diversité qui se complique de dissidences ayant à leur base soit différentes erreurs doctrinale (nestorianisme, monophysisme), soit le rejet de l'autorité suprême de l'évêque de Rome (Orthodoxie).

Les rites Orientaux comprennent :

1°) le rite syrien, lui-même divisé en :

syrien occidental comprenant { le syrien proprement dit
le syro-malankarais

et

syrien oriental comprenant { le chaldéen
le syro-malabar

2°) le rite maronite,
3°) le rite arménien
4°) le rite copte et le rite éthiopien,
5°) le rite byzantin de beaucoup le plus nombreux.

De la dissidence nestorienne relèvent les Eglises de rite syrien oriental.

De la dissidence monophysite relèvent les Eglises de rite
syrien occidental,
arménien,
copte et éthiopien.

De la dissidence dite de l'Orthodoxie relèvent les Eglises de rite byzantin.

Il n'y a pas de dissidence dans le rite maronite.

Dans tous ces rites, il y a des fractions qui, à des époques diverses, ont reconnu l'autorité du Pape de Rome et vivent en communion de foi et de discipline avec l'Eglise latine. On appelle ces fractions *Eglises Unies,* ou parfois *Uniates.*

J'ai d'autant moins de scrupules à me contenter de cette brève énumération que la regrettable ignorance dans laquelle s'est longtemps trouvée la partie occidentale de l'Eglise à l'égard de la partie orientale est, fort heu-

reusement, en bonne voie de disparition. Les événements y ont contribué. J'entends par là le phénomène d'une émigration massive qui a jeté sur presque tous les rivages du monde — à la suite des conjonctures politiques que vous savez — des millions de nos frères chrétiens d'Orient. A ce contact direct s'est joint, favorisé par lui, un effort systématique d'étude provoqué et encouragé par une lignée de grands Papes, de Léon XIII à Pie XII, surtout Benoit XV et Pie XI. La création de la Sacrée Congrégation pour l'Eglise Orientale, la fondation de l'Institut Pontifical Oriental, l'insertion, aux programmes de toutes nos universités et séminaires des questions religieuses concernant l'Orient chrétien, les initiatives prises par de nombreux Instituts religieux de créer en leur sein des branches des divers rites orientaux, l'activité de multiples œuvres se donnant pour but de faire connaître l'Orient et de venir en aide aux communautés qui y travaillent à l'extension du règne de Dieu, tout cela a conduit à ce premier résultat que de moins en moins nombreux sont aujourd'hui, dans les rangs des fidèles et du clergé catholiques, ceux qui ignoreraient tout de leurs frères d'Orient. Il faut reconnaître que, parmi les causes capables de susciter dans nos milieux latins l'intérêt en faveur des Eglises d'Orient, figure en bonne place la splendeur de leurs rites liturgiques et, en tout premier lieu, les caractéristiques de leur chant sacré.

Mais quels bienfaits pouvons-nous attendre d'une bonne connaissance des Eglises qui, dans l'Orient, sont sœurs de l'Eglise latine ? Une expérience de plus de trente années de contact assidu avec des Eglises de rite byzantin me permet d'énoncer avec assurance les principaux d'entre eux.

> *Mgr Dumont entreprend le développement des principaux thèmes suivants :*
>
> *— Sur le plan individuel, c'est un incontestable et précieux enrichissement de notre connaissance de la révélation divine : connaissance de Dieu dans le mystère de son Etre et dans celui de ses rapports de grâce avec nous. Si les donnée essentielles de cette révélation sont contenues dans les livres saints et dans les symboles de foi de l'Eglise, tous textes qui sont communs aux deux rites, l'angle de vision d'une tradition différente nous enrichit parce que nous saisissons certains aspects de cette révélation — des liaisons dont l'importance nous avait échappé. Il ne saurait s'agir, d'ailleurs, d'une saisie purement conceptuelle (la révélation nous est donnée pour que nous en vivions, or, le culte chrétien est le temps fort de notre engagement dans ce*

mystère), mais cette liturgie de nos frères d'Orient, grâce à ce qu'elle a de propre, en ses textes, en ses gestes, en son chant, nous donne la possibilité de communier à une expérience profonde de vie chrétienne qui n'est pas tout à fait celle à laquelle nous étions accoutumés et qui, pour autant, nous ouvre de nouveaux horizons.

Et Mgr Dumont, prenant un exemple dans le rite byzantin, de rappeler que certains traits de la morale évangélique sont constamment soulignés par la liturgie byzantine où se chante presque quotidiennement, en tout cas chaque dimanche, sur une mélodie si émouvante, la charte du Royaume : « les Béatitudes », que les fidèles latins, eux, n'ont l'occasion d'entendre chanter qu'une fois l'an, le jour de la Toussaint, et qu'ils ne retrouvent en semaine que dans la rare messe « Intret » du Commun de Plusieurs Martyrs.

*— Un tel avantage, lorsqu'il se trouve multiplié en de nombreux individus, ne peut manquer de prendre un aspect collectif, d'avoir un retentissement social. Ainsi, il est incontestable, par exemple, que l'intérêt porté par les liturgistes latins aux liturgies orientales a contribué, dans une bonne mesure, à ce renouvellement aujourd'hui sanctionné par les réformes récentes de l'*Ordo *de la semaine Sainte et de la Vigile Pascale.*

Ces quelques illustrations, poursuit Mgr Dumont, suffiront sans doute à faire comprendre en quoi peut consister l'enrichissement spirituel que nous pouvons acquérir à fréquenter les traditions liturgiques de nos frères d'Orient. On voit par là pour quels motifs le Saint-Siège tient essentiellement au maintien de ces traditions liturgiques. Leur disparition représenterait pour l'Eglise un réel appauvrissement. Cette pluralité de rites, sans être essentielle à l'intégrité de son être est, à coup sûr, une des conditions de son effective catholicité. Cette attitude de l'Eglise est d'autant plus caractéristique qu'elle ne va pas sans comporter quelque danger...

Tout se tient, et la pluralité des rites, dont il a été question, sous-entend une pluralité correspondante dans le domaine du droit et même dans celui de l'expression de la pensée théologique. Ce qui est source de richesse peut ainsi devenir occasion de schisme. Et, de fait, dans leur grande majorité, les chrétiens d'Orient vivent aujourd'hui séparés de la communion de l'Eglise romaine.

Par ailleurs, en ce qui concerne les fractions des Eglises orientales unies au Siège de Rome, il faut bien constater un fait assez fâcheux. L'enseignement donné dans les Instituts catholiques de formation de l'étranger et, en particulier, de la Ville Eternelle, qu'il s'agisse des programmes ou des méthodes, est élaboré en fonction des besoins et des traditions propres à l'Eglise latine. Or, il est normal que les meilleurs sujets des Eglises Unies soient envoyés dans ces intitutions pour y suivre un enseignement plus élevé. Comment celui-ci ne serait-il pas ensuite importé dans les séminaires d'Orient par ces jeunes élèves qui y reviennent comme professeurs ? Il ne peut en résulter qu'une effective latinisation. Ce qui est plus grave, c'est qu'en matière de liturgie, en particulier, les usages proprement orientaux tombent en désuétude parce que leur sens n'en est plus compris (ce sens sacramental souvent si profond), les usages latins se substituant à eux, surtout pour des raisons de commodité.

Préoccupé de cette situation, le Saint-Siège a pris, depuis environ un demi-siècle, des décisions en vue d'assurer la fidélité d'un rite à lui-même. Mais ces mesures d'autorité ne peuvent remédier qu'en partie à cette « tendance spontanée au mimétisme » qui se manifeste chez les catholiques orientaux du fait de l'ambiance latine dans laquelle ils vivent ou sont formés.

De là l'importance d'institutions authentiquement orientales pour la formation des Orientaux, institutions dans lesquelles l'élément d'érudition apporté éventuellement par des collaborateurs latins, experts en questions orientales, peut aider mais non pas suppléer au sens de la tradition que seuls peuvent apporter des Orientaux eux-mêmes. C'est seulement à cette condition que pourra se réaliser le vœu exprimé par le Souverain Pontife dans l'Encyclique « Musicae Sacrae Disciplina » : « Nous souhaitons que le répertoire des chants des liturgies orientales — à l'établissement duquel travaille assidûment l'Institut Pontifical d'Etudes Orientales, avec la collaboration de l'Institut Pontifical de Musique Sacrée — connaisse d'heureux développements sur le plan doctrinal aussi bien que pratique ; en sorte que les étudiants ecclésiastiques relevant des Rites Orientaux de l'Eglise, parfaitement instruits dans le chant sacré lorsqu'ils recevront le sacerdoce, puissent contribuer en ce domaine également à développer intensément la beauté de la maison de Dieu ».

Les valeurs spirituelles contenues dans les divers rites, en ce qu'ils ont, précisément, de divers, sont un bien commun de l'Eglise : rien de cela ne devrait disparaître. Mais rien ne devrait s'opposer à ce que chacun de ces rites s'enrichisse de quelques trésor des autres. Des traits communs plus nombreux, entre les rites, pourraient jouer un rôle utile dans la cohésion nécessaire entre Eglises d'une même communion. Servir aussi, psychologiquement tout au moins, à favoriser le rapprochement en vue de la réunion entre chrétiens jusqu'ici séparés : catholiques d'une part, non-catholiques de l'autre. Je pense ici à des éléments extérieurement perceptibles, mettant en jeu notre sensibilité religieuse, comme le fait très particulièrement le chant.

Permettez-moi, pour finir, de vous conter une petite expérience personnelle sur ce sujet. Il m'a été donné, à plusieurs reprises, d'assister comme observateur à de grandes assemblées œcuméniques. Il y avait là des représentants de toutes les confessions et dénominations issues de la Réforme protestante, de tous pays et de toutes langues. Tous disposaient d'un recueil de cantiques où le texte de leurs différentes langues épousait strictement une même mélodie. Il est impossible de rendre l'impression d'unanimité qui se dégageait de cette prière chantée d'une seule voix bien qu'en des langues différentes. J'entends bien que cela ne suffisait pas à résoudre les difficultés doctrinales et autres, qui opposaient ces hommes entre eux. Mais à quel point pouvait s'en trouver renforcé le désir de surmonter ces difficultés. Quelle force nouvelle prenait le sentiment de communier en ce que l'on tenait en commun : la foi au Christ Dieu, notre Sauveur !

Vous-mêmes, vous trouvant à l'étranger, vous avez entendu retentir une mélodie qui vous était familière : l'*Ave Maria* de Lourdes, par exemple. Oserai-je dire que la langue ici importe peu ? Ce qui est en jeu, c'est le potentiel affectif religieux accumulé qui envahit le champ de la conscience à l'audition de cette mélodie. Sans aucun doute, au chant appartient une vertu unitive. N'y aurait-il pas lieu de recourir à lui plus souvent en cette qualité ?

Je pense, pour ma part, conclut Mgr Dumont, que dans cette immense confrontation des confessions et des rites qui est un des aspects les plus émouvants — les plus tragiques souvent aussi de la destinée historique du mystère de l'Eglise — quelques mélodies communes et familières à tous, sans préjudice des diversités essentielles toujours souhaitables, pourraient apporter une efficace contribution à la recherche de l'unité.

Christophe DUMONT, o.p,

Les « Monumenta Musicæ Byzantinæ »

PAR

le Professeur Egon WELLESZ

(Oxford)

EXTRAITS

L'édition des « Monumenta Misicae Byzantinae » vient de fêter le 25e anniversaire de sa fondation. Ce doit être l'occasion de louer le ferme appui qui fut accordé à cette entreprise dès le début par l'Académie Royale Danoise, l'Union Académique Internationale et la British Academy. L'initiative en revient au Prof. Carsten Hoeg qui invita à Copenhague, en 1932, le Prof. Tylliard et le rapporteur. Ces deux derniers furent désignés comme Editeurs des publications : « Monuments de la Musique byzantine ». Interrompues par la guerre, ces publications reparaissent désormais normalement.

LE Service liturgique byzantin était un courant sans fin de cantilènes et de récitatifs. De ces parties chantées du Service, deux grands recueils nous étaient parvenus en nombreux manuscrits allant du IXe au XVIe siècle : l'Hirmologium et le Sticherarium. L' « Hirmologium » contient les strophes-types des 9 odes des Canons, arrangés selon les 8 Modes ; le « Sticherarium » contient de courts poèmes d'une strophe (monostrophique) qui étaient à l'origine introduits entre les

versets et les psaumes, mais, à une date ultérieure, ils suivirent les psaumes et finalement devinrent des chants indépendants, arrangés dans le « Sticherarium » selon les fêtes de l'année et les Heures de l'office. Ils peuvent être décrits comme un genre de Chant semblable à celui des Antiphonaires latins.

Notre investigation dans les phases variées de la notation byzantine démontre l'exactitude de l'affirmation d'Oscar Fleischer, développée dans son livre : « Die Spätgriechische Tonschrift », publié en 1904, selon laquelle il était possible de déchiffrer les neumes byzantins dans les manuscrits du XIII siècle. Néanmoins, Fleischer avait réussi en donnant seulement le schéma mélodique.

C'est une des plus importantes découvertes de Tillyard d'avoir trouvé le sens de « Martyriai », les formules d'intonation pour chaque Mode. De mon côté, je résolus l'énigme des signes rythmiques.

Au contraire de l'Occident, la notation byzantine des neumes du XIIIe siècle ne donne pas seulement une exacte valeur de l'intervalle, mais comme nous l'apprenons par les traités théoriques, elle donne aussi les nuances rythmiques, dynamiques et agoriques, de la mélodie.

Les étapes primitives de la notation ne donnent pas les intervalles exacts, mais Tillyard a montré que la notation du XIIe siècle, représentée par le fameux Hirmologion de la Bibliothèque Nationale, Codex Coislin 220, vient si près de la notation du XIIIe siècle avec intervalles définis que la transcription d'un manuscrit du XIIIe siècle indique le même état de la mélodie que le manuscrit du XIIe siècle.

Des études comparatives, dans les premiers, de la notation byzantine ont montré que les mélodies de l'« Hirmologium » et du « Sticherarium » restent virtuellement mélangées du IXe ou XIVe siècle.

Le même principe de stabilité, de tradition inchangée s'applique-t-il au groupe de mélodies mélismatiques qui sont conservées dans un petit nombre de recueils des XIIe et XIVe siècles, au Kontakia ? Nous avons entrepris depuis quelques années seulement des recherches dans la structure du Kontakia, bien que ces études aient été envisagées depuis le tout début de notre coopération. Après le premier Congrès de Musique sacrée à Rome en 1950, le Professeur Hoeg et moi visitions la Badia di Grottaferrata où le fameux Codex Ashburnham 64, provenant de la Laurenziana de Florence, nous fut montré. Ce Codex, qui contient une collection de Kontakia et autres chants mélismatiques, comme par exemple Alleluias et Doxologies, fut écrit à Grottaferrata vers la fin du XIIIe siècle. Il contient une série

complète de 24 stanzas de l'Hymne Akathistos. Nous décidâmes que le Prof. Hoeg publierait une édition fac-similé du Codex Ashburnham tandis que je donnerais une transcription de la musique de l'Akathistos.

Nous pouvons constater dans les manuscrits Kontakia des XIIe siècle et XIVe siècle une intensification toujours croissante des nuances rythmiques, dynamiques et agogiques. Ces signes sont si fréquents, les nuances d'accentuation si variées, changeant souvent d'une note à l'autre, qu'il est difficile de s'imaginer comment les chanteurs étaient capables de les exécuter. La seule explication pouvait être que le temps de ces ornements — nous pouvons même les appeler coloratures — était si lent et si passionné que le chanteur était capable de réaliser toutes les nuances.

Revenons à notre question : est-il juste d'affirmer que le chant mélismatique était florissant depuis le commencement ? Je pense que nous devons faire la différence entre deux groupes de chants mélismatiques, chants liturgiques proprement dits comme celui de l'Alleluia d'un côté et de l'autre, le Kontakia. Tandis que les Alleluias et les autres chants de louanges étaient mélismatiques depuis les premiers temps de la Chrétienté, les Kontakia semblent avoir atteint graduellement leur forme florissante comme j'ai essayé de le prouver dans la Préface de ma transcription de l'Akathistos.

Notre prochain objectif sera de transcrire davantage le Kontakia et aussi d'autres genres de chants mélismatiques, pour découvrir jusqu'à quel point le chant mélismatique de l'Ouest est lié à sa contre-partie de l'Est.

Le fait caractéristique de la structure du Kontakia est sa construction en phrases relativement courtes avec demies et cadences parfaites qui nous rappellent les chansons des Troubadours.

Quant à la notation byzantine, je pense que les chanteurs qui avaient un long entraînement connaissaient les mélodies par cœur ; mais depuis que les mélodies sont utilisées dans un grand nombre de textes, les musiciens désirent avoir l'exécution marquée dans chaque cas. Ainsi les notations byzantines primitives indiquaient l'expression et les nuances rythmiques et dynamiques. Toutefois, à une période ultérieure, quelques-uns des signes ont acquis la valeur intervalle, d'abord une valeur indéfinie, plus tard une valeur fixe.

Pourtant, ne commettons par l'erreur de prétendre que, dans les grands jours de l'Hymnographie Byzantine du VIe au IXe s., le Chant sonnait aussi différemment du Chant occidental que de nos jours les chants de l'Eglise grecque diffèrent des mélodies grégoriennes. Nous avons le récit du Moine Sangalein dans son « *Histoire de Charlemagne* » où nous lisons que

l'Empereur, écoutant les chants des moines dans une Ambassade Byzantine à Aix-la-Chapelle, fut si enchanté de cela qu'il ordonna aux moines de sa chapelle de les transcrire en latin et de les inclure dans le Service. Ces chants étaient, comme Dom Pothier l'a déjà montré, les Antiennes latines *Veterem homines, Te qui in Spiritu,* etc. chantés à l'octave de l'Epiphanie. Le regretté Professeur Handschin, assisté du Professeur Stunk, avait montré que *Te qui in Spiritu* est en fait identique mélodiquement au Sticheron Byzantin : *Sé ton én Pneumati.* Charlemagne aurait-il persuadé son clergé de transcrire et d'inclure une série d'antiphons dans le Service Latin, si les mélodies avaient sonné étrangement à son oreille ? Certainement non. Le Chant byzantin doit avoir été aussi diatonique que le chant de l'Eglise Occidentale.

Après cette promenade dans l'Occident nous devons revenir à l'instruction du Chant byzantin dans les pays Slaves. Il y a quelques années, Mme Palikarova-Verdeil écrivit une thèse pour le doctorat ès-Lettres à la Sorbonne qui avait pour titre « La Musique Byzantine chez les Bulgares et les Russes ». C'est un examen valable du système de notation de l'Eglise Slave et qui fut publié avec additions du Prof. Hoeg dans les « Monumenta Musicae Byzantinae ».

Par ailleurs, M. Milos Velimirovic avait écrit une thèse de doctorat pour l'Harvard University sur « Les éléments Byzantins dans le Chant Primitif Slave ». Ceci est l'étude la plus complète des problèmes de notation de musique jusque là entreprise. Nous pouvons voir clairement d'après cela que la vieille église slave prit les mélodies de Byzance, mais dans quelques cas elle les transforma; ces cas peuvent être dus à un usage provincial byzantin dont nous ne pouvons pas encore affirmer l'origine. Les premiers essais du Prof. Roman Jakobson de Havard et moi-même pour rechercher la qualité de la transcription — lui du point de vue métrique, moi du point de vue musical — démontrèrent que les transcripteurs travaillèrent admirablement. Les accents des mots coïncidaient avec ceux de la mélodie selon la meilleure tradition byzantine. L'initiative qu'ont pris les « Monumenta Musicae Byzantinae » en intégrant le vieux chant slave promet de porter des fruits nouveaux.

Ceci nous amène à la conclusion de notre compte-rendu. Les membres de ce Congrès pourraient demander de quelle façon l'étude du plain-chant est affectée par nos études byzantines. Je pense qu'il n'y a pas de doute que le chant grec ait joué une part beaucoup plus importante dans la

création et le développement du chant latin qu'on ne le pensait il y a seulement une dizaine d'années, mais c'est seulement après notre transcription d'un grand nombre de mélodies byzantines qu'une base solide de faits fut donnée pour confirmer ce qui, jusque là, avait été une pure hypothèse.

Je suis heureux de dire que je suis capable de découvrir et d'expliquer les racines byzantines de la mélodie Benevetan de *Ote To stavro O quando in cruce* dans mes « Eléments orientaux dans le Chant occidental » qui a paru dans le volume I des séries américaines des « Monuments de la Musique Sacrée » et d'attirer l'attention sur quelques exemples de chant bilingue. Mais ceci était seulement un commencement comme Dom Louis Brou l'a montré dans deux études sur : « Les Chants Grecs dans les Liturgies Latines ».

En effet, je dirai que l'histoire du Chant Occidental a ses racines dans le Chant Primitif Chrétien qui existait en Grèce et que, dans les périodes ultérieures du VI[e] au IX[e] siècle, il était constamment influencé par le chant byzantin, particulièrement en Sicile, dans le sud de l'Italie et dans toutes les parties qui forment l'Exarchat de Ravenne.

Il serait passionnant, un jour, d'écrire l'histoire du chant occidental sur ces données et j'espère que l'Edition des « Monumenta Musicae Byzantinae » pourra faciliter cette tâche.

Egon WELLESZ.

Le rite byzantin

PAR

Johann von GARDNER

Chargé de cours à l'Université de Munich

Mémorandum adressé au Congrès

PARMI les rites dans lesquels l'Eglise catholique célèbre ses mystères, le plus important de droit et de fait, est le rite byzantin. Il est propre aux catholiques grecs, slaves (à l'exception des tchèques et des polonais, des croates et des slovènes), et roumains. C'est le rite surtout de l'Eglise orthodoxe, l'une des trois grandes confessions.

En parlant du rite byzantin, il faut, cependant, distinguer le chant des groupes nationaux du rite byzantin. Bien que la musique liturgique, strictement vocale dans le rite byzantin, soit fondée sur le principe des huit Modes comme le chant grégorien, et se serve partout des mêmes textes liturgiques, traduits du grec en la langue liturgique de ces groupes nationaux (slavon ou roumain), le chant varie chez chaque groupe. Il est à noter que le chant liturgique byzantin (version constantinopolitaine), est utilisé seulement chez les Grecs, chez les Bulgares (textes en vieux-slavon) et chez les Roumains (textes en roumain) ; les Serbes ont leur propre mélopée, provenant de la mélopée byzantine. Quant aux Russes, ils ont développé, au cours de 1.000 ans, leur propre mélopée et leur propre semeiographie, qui s'étaient très

sensiblement éloignées du système tonal et mélodique byzantin, de sorte qu'aujourd'hui il n'est pas possible de parler d'une ressemblance quelconque entre le chant canonique des Russes et le chant byzantin, alors que le rite reste le même.

Nous parlons ici de la monodie traditionnelle. Quant au chant liturgique à plusieurs voix, surtout adopté par les Russes depuis la moitié du XVII[e] siècle, on ne peut pas parler d'un chant byzantin, car le chant byzantin est strictement monodique, accompagné d'un bourdon des chantres, nommé « ison ». S'il y a maintenant un chant grec à plusieurs voix, on peut taxer ce chant de « byzantin » seulement quand il s'agit d'une adaptation des mélodies traditionnelles authentiques byzantines à l'harmonie ou à la polyphonie moderne.

Une erreur, commise très souvent en Occident, consiste en ce qu'on ne distingue pas le *rite* du *chant* quand on parle de rite byzantin et qu'on emploie l'adjectif « byzantin » pour le chant liturgique russe ou ukrainien. Mais ce chant est loin d'être byzantin : il peut être de style polono-italien, il peut même être composé dans le style d'un choral allemand protestant, tout en se servant des paroles du rite byzantin.

Il est clair qu'une terminologie pareille est loin d'être scientifique ou simplement correcte, d'autant moins que le chant byzantin est, depuis longtemps, scientifiquement étudié ; il est l'objet d'ouvrages en plusieurs langues. De même le chant russe. Nommons, par exemple, pour la musique liturgique byzantine, les ouvrages de l'abbé Tibaut, du R.P. Rebour (France), de Wellesz (Angleterre), de Tardo (Italie), de Carsten Hoeg (Dannemark), etc., et, pour le chant liturgique russe, les travaux fondamentaux de Rasoumoffsky, Metalloff, Preobrachensky, Ignatjeff, Wosnesensky (Russie), Riesemann, Kochmieder (Allemagne), Swan (Etats-Unis), etc. Tous ces savants distinguent d'une façon très précise le chant byzantin du chant russe, malgré l'appartenance des deux au même *rite* byzantin.

Parmi tous les groupes nationaux (catholiques ou orthodoxes), ce sont les Russes et les Ukrainiens qui, les premiers, ont introduit dans la liturgie le chant à plusieurs voix : les Ukrainiens, encore au XVI[e] siècle, les Russes de la Moskowie, vers l'an 1654. Les Russes ont développé le chant liturgique à plusieurs voix (harmonique et polyphonique) avec beaucoup d'énergie et ont créé par la suite leur propre style. Au début, l'influence polonaise dominait dans les compositions libres (hors des 8 modes) pour la liturgie. Au XVIII[e] siècle, ce fut l'hégémonie de la musique italienne (surtout de l'école

vénitienne), qui donna le ton pour le XIXe siècle. Au milieu du XIXe siècle règne l'influence du style choral allemand et du style allemand romantique. C'est vers la fin du XIXe siècle que les compositeurs de musique liturgique russe cherchent de nouvelles méthodes pour harmoniser les mélodies traditionnelles et composer dans le style de ces mélodies, en prenant comme modèle la polyphonie populaire, formulée par Kastalsky dans son ouvrage : « Les particularités du système musical du peuple russe ».

C'est aussi depuis la moitié du siècle passé que commencent les recherches scientifiques de la paléographie, de la stylistique et de l'archéologie du chant liturgique russe.

N'est pas à négliger le chant des « vieux-croiënts » (une pièce de schisme disciplinaire et rituel dans l'Eglise orthodoxe russe), qui ont conservé dans son intégrité la tradition monodique du XVIIe siècle, avec une semeiographie, bien distincte de la semeiographie byzantine et grégorienne.

Dans le chant liturgique à plusieurs voix des Russes, il faut distinguer trois types :

I) le chant des monastères ;

II) le chant des grandes cathédrales (nommé quelquefois « grand chant ») ;

III) le chant des églises de paroisses.

De même peut-on distinguer trois styles (ou trois écoles) :

1) celui de Saint-Pétersbourg, avec la Chorale Impériale à la tête ;
2) celui de Moscou, avec la Chorale Synodale à la tête (la plus traditionnelle et la plus originelle) ;
3) celui de Kiew, le plus influencé par l'Ecole italienne et qui donna le ton à la musique liturgique ukrainienne.

Les communautés russes, unies à l'Eglise catholique, ont retenu, selon les régions, les trois styles ; mais, hélas ! trop souvent dans un mélange singulier où se mêle l'amateurisme. Les exceptions sont rares. Quant au type de chant, qu'il est possible, en émigration, de reproduire, il ne saurait seulement être question du type de chant des petites églises de paroisse. L'Occident, de cette sorte, connaît seulement ce type.

Durant les décades précédant la Révolution communiste de 1917, le chant liturgique à plusieurs voix (à peu d'exceptions près — à voix mixtes — sauf les monastères) avait gravi les degrés les plus élevés de la perfection technique et stylistique. La révolution devait mettre une fin à tout cela.

Le chant liturgique russe des émigrés est tombé dans une profonde décadence. A la tête des chorales se placèrent — la plupart du temps par nécessité — des amateurs, ou bien de bons musiciens spécialistes de la musique profane, mais qui n'avaient qu'une vague idée du style, des règles et du système du chant liturgique. Les moyens financiers, eux aussi, ne permettaient pas d'entretenir des chorales d'une importance nécessaire pour soutenir la tradition du type « cathédrale ». Tandis qu'en Russie, avant la Révolution, une chorale de cathédrale comptait pour le moins 60 chanteurs (hommes, femmes, garçons), les églises de paroisse se contentaient de 20 à 30 chanteurs mixtes.

Le manque de directeurs spécialisés dans le chant liturgique provoqua un mélange de style épouvantable. On ne chantait pas ce qu'il fallait, mais ce qui plaisait au directeur, aux chantres et à la majorité des membres de la communauté. Dans les concerts publics de musique liturgique russe, sur les disques, on se permettait des effets « éblouissants » peut-être pour le public et pour les clients, mais absolument impensables et déplacés dans la liturgie même.

Conséquence : le monde occidental a eu une idée fausse et très incomplète de la nature et du caractère du chant liturgique russe du rite byzantin (1).

Johann von GARDNER

(1) Cette communication s'achevait sur un certain nombre de vœux découlant de l'exposé ci-dessus. (N. D. L. R.)

Les neumes, les notations bibliques et le chant protochrétien (*)

PAR

le Docteur Leo LEVI

Chargé de recherches à l'Université Hébraïque de Jérusalem

ON a souvent répété que l'on devait rechercher l'origine des chants des premiers chrétiens dans l'ancien chant hébraïque, mais on n'a pas essayé de donner des concrétisations à cette affirmation. De plus, tout essai de démontrer une ressemblance entre les mélodies sacrées chrétiennes et les chants des Hébreux, qui survivent peut-être encore dans les synagogues, n'est basé que sur des hypothèses. Même lorsque Idelson, qui a été le pionnier de ces comparaisons, fait un rapprochement entre les notes d'une mélodie de prière juive et un Kyrie ou une formule psalmodique grégorienne, il ne démontre rien de plus qu'une ressemblance entre deux thèmes qui, aujourd'hui, emploient la même séquence mélodique ; rien ne prouve qu'il en était de même il y a 2.000 ans et, en outre, on ne peut pas affirmer avec certitude lequel est celui qui l'a emprunté et de qui, c'est-à-dire si ce sont les Juifs qui l'ont appris des Chrétiens ou si ce sont les premiers Chrétiens qui l'ont appris des anciens Hébreux (1).

(*) La rédaction ci-dessous est due au Dr Levi. (N. D. L. R.)

La musique officielle du Temple, avec ses instruments, est morte, même dans la prière juive des synagogues, qui a bien peu de points communs avec le cérémonial des sacrifices. En signe de deuil pour la destruction du Temple (2), le *Talmud* a défendu tout chant, quoique le même *Talmud* recommande l'usage de récitatifs cantillés pour les lectures sacrées (3). Ces tons de cantillations ont, évidemment, un lien étroit avec le texte biblique et avec la poésie et la musique populaires.

Le travail de reconstitution de l'ancien chant palestinien, auquel la Synagogue et la première Eglise auraient emprunté les formules de leurs prières, est pourtant compliqué. C'est dans les anciennes formules de prière juive, et notamment dans les cantillations de la lecture de la Bible, moins influencées par les chants populaires laïques de la Diaspora, que l'on peut chercher des vestiges anciens.

A Jérusalem, où nous avons aujourd'hui la possibilité de comparer entre eux les chants des différentes communautés juives réunies en Israël et, aussi, de les mettre immédiatement en comparaison avec le chant des Eglises Orientales, on a entrepris un pareil travail. Je suis en train de compléter ces recherches, car on avait déjà essayé d'enregistrer, de transcrire, de publier et d'analyser les chants des Juifs dans l'extrême variété de leurs rites et de leurs traditions musicales orales (4). Mais, précisément, c'était justement la tradition des pays méditerranéens : Italie, Grèce, Espagne, que l'on avait oublié d'examiner, c'est-à-dire des pays où il se peut que le chant ait retenu quelques vestiges des temps anciens, car il s'y trouvait une tradition juive orale ininterrompue depuis les temps du premier Christianisme (5).

En effet, les chants des Juifs orientaux ne peuvent donner aucun guide dans cette recherche, que ce soit le chant des « Achkenazim » (6), qui a été sans doute influencé par la musique des Slaves et des Tartares, ou les chants des Juifs d'Afrique du Nord, d'Asie, de Perse, de Babylone, etc... qui portent des traces évidentes de leur profonde arabisation.

C'est pour combler cette lacune que j'ai récemment entrepris un travail d'enregistrement des chants traditionnels qui survivent encore en Italie et en Grèce, dans des Communautés presque abandonnées ou en train de disparaître (7) ; puis j'ai essayé de comparer cette tradition liturgique avec nos connaissances théoriques sur les notations des livres de la Bible, ainsi qu'avec les chants encore en usage dans les Communautés chrétiennes : grégorien, byzantin et syriaque (8).

Vous savez certainement ce que sont les « *Teamim* » ou « *Neguinot* » ou « *Neimoth* » ; on a souvent pensé à une dérivation du mot « *Neuma* » de l'hébreu « *Neima* » (9), mais je préfèrerais, pour l'instant, ne pas me prononcer sur cette question philologique. En tout cas, il est hors de doute que les signes que les « Massorètes » (10) de Tibériade ont attachés à chaque mot — dans l'édition « *critique* » qu'ils ont faite du texte de la Bible hébraïque, au X° siècle — ont fixé une tradition orale beaucoup plus ancienne, une tradition que l'on hésite à définir d' « *ecphonétique* » (11) ou de musicale. C'est que la lecture publique de la Torah, des Prophètes et des Psaumes était, à l'origine, une récitation de *Kunstprosa* (12), quelque chose qui était un moyen terme entre une récitation syntactique et une cantillation musicale du texte sacré. Tout essai de reconstituer les théories et la façon d'exécuter la musique des anciens Juifs doit donc partir de ces points : il est nécessaire d'analyser l'exécution actuelle de ces « neumes » dans les différents rites synagogaux et, d'autre part, d'étudier les traditions massorétiques, c'est-à-dire les critères et l'histoire de ce bizarre système de notation.

J'ai dit que les Massorètes de Tibériade (Ben-Asher et Ben-Naphtali) n'ont pas « inventé » leur système : ils ont utilisé des sources et ils ont amélioré et complété des systèmes préexistants. Ils marquent, avant tout, la fin des versets dont la séparation était déjà clairement fixée depuis plusieurs siècles : les traductions grecques, latines et syriaques, ainsi que les témoignages de Jérôme, nous démontrent qu'on n'avait pas de doutes sur la division des versets quoiqu'il n'existât pas encore de « point » pour en marquer la fin. Ils poursuivent leur œuvre — destinée à l'usage des « *anagnostai* » (13), des « lecteurs » — et ils fixent un signe pour la fin de chaque hémistiche, puis un autre signe pour la première moitié de chaque hémistiche et puis un autre encore pour le mot qui précède chaque conclusion et chaque subdivision syntactique.

Ce système de ponctuation a été, depuis 10 siècles, sanctifié par l'usage et consubstantiel avec le texte hébreu de la Bible : chaque Communauté juive, chaque rite liturgique ont créé leurs propres cantillations pour chacun de ces signes, au nombre de plus d'une vingtaine et qui sont apposés à chaque mot.

Or, l'analyse syntactique du système des Massorètes de Tibériade nous le présente comme profondément influencé par les systèmes des grammairiens syriens du VIII/IX° s. qui, à leur tour, avaient été influencés par l'étude de la grammaire grecque (14). Toute cette complexe et subtile

subdivision de la phrase en membres ordonnés entre eux selon des critères de hiérarchie réciproque, selon une subordination syntactique, paraît très convenable à la grammaire et à la syntaxe grecques, mais non pas à la façon de penser des Sémites ; dans la Bible la forme syntactique est typiquement coordonnante : les phrases y sont juxtaposées, jamais en échelle d'importance.

Aussi, dans les cantillations et dans les mélismes que les rites juifs ont créés pour le chant public de la Bible, on aperçoit des rapports de « servitude » et de dépendance, aussi bien musicale que modale, entre les différents « *Teamim* » ; et leur échelle (presque étendue sur une octave entière et qui, déjà, fait pressentir des systèmes majeurs ou mineurs) manifeste son origine dans les formules musicales pratiquées dans les derniers siècles du Moyen-Age européen (15).

Les Juifs de Babylone, au VIIe siècle, c'est-à-dire 200 ans avant les Massorètes de Tibériade, suivaient une tradition différente, dont des documents écrits et oraux nous sont parvenus : l'un d'eux est le « codex » dit de Petersbourg, qui contient des livres des Prophètes (16) ; les autres ont été conservés, jusqu'à nos jours, chez les Juifs du Yemen, qui vivaient au bout de la péninsule arabe et qui s'étaient maintenus, pendant treize siècles, en dehors de toute influence étrangère, même islamique. Ils ont tous été rapatriés récemment par l'Etat d'Israël.

Cette ponctuation babylonienne est bien plus simple que la notation de Tibériade : il y a seulement dix ou douze signes ; tous les mots qui sont dépourvus de valeur syntactique n'étant pas contresignés par des « *Teamim* » et, en effet, les Juifs du Yemen (pas les actuels Juifs de Babylone, qui ont subi une influence arabo-espagnole) chantent la Bible selon des systèmes plus simples, plus « coordinatifs » ; leurs échelles sont tétrachordales ou, parfois, pentatoniques. Nous nous rapprochons donc, aux premiers siècles du Moyen-Age, peut-être des systèmes modaux de l'hymne d'Oxyrinchos ou des systèmes greco-byzantins ou encore des systèmes orientaux-préislamiques (17).

Arrivés ici, on peut se demander s'il ne serait pas possible de remonter encore un peu le courant et de reconstruire la neumation biblique telle qu'elle devait être pratiquée en Palestine avant la « grécisation » de la pensée et de la syntaxe. Nous avons des témoignages fort intéressants sur la lutte qui, au IVe et Ve siècle, agitait les poètes et les hymnographes juifs et chrétiens en Syrie et en Palestine (18) : Ephrem le Syre, même Romanos, le Mélode de l'Eglise byzantine, ainsi que les premiers hymnographes hébreux, étaient perplexes : doit-on suivre la nouvelle façon de penser

grecque, la syntaxe subordonnante du grec et adopter la métrique syllabique et strophique de la poésie des Grecs en l'adaptant aux compositions syriaques et hébraïques, ou bien s'inspirer encore de la poésie populaire des Sémites, basée simplement sur le jeu des deux chœurs ou sur la réponse du chœur — avec une phrase poétique et musicale qui en répétait le concept et le thème — à la première phrase prononcée par le chantre? Delitsch a défini cet art poétique des Sémites, dont la structure coordinative est naturellement liée à la syntaxe hébraïque et araméenne, comme un « *Echo des Gedankes* » (19).

Avec l'agonie de la langue hébraïque et de la langue araméenne-syriaque dans les premiers siècles de l'Ere Vulgaire, cet art poétique agonisait, mais il était encore bien vivant au IIe siècle, comme en témoignent plusieurs passages poétique du Talmud et de la Michna (20) et, au temps de Jésus, « les Psaumes de Grâce » qui font partie des manuscrits de la Mer Morte, récemment découverts (21). Même la polémique d'Ephrem le Syre, à Antioche, contre les compositions popularisantes poético-musicales de son prédécesseur Bardissan d'Edessa, était un aspect de cette lutte (22).

Le peuple, non encore grécisé et aussi, évidemment, les Chrétiens d'Orient chantaient, comme tous les Sémites, selon le schème du « *parallelismus membrorum* » le canon de toute la poésie biblique : ce sont les chants « à réponse », *l'antiphona* et le « *responsorium* » que, à Milan, pendant le siège des Aryens, le peuple chrétien, sous la direction de l'Evêque Ambroise, chantait « *more orientalium partium* » (23) ; ce sont les chœurs alternés des vierges et des moines de l'Eglise de Jérusalem au IVe siècle dont nous parle la « *Peregrinatio Silviae* » (24) ; ce sont les chants des premiers Chrétiens en Bithynie, dont Pline le jeune raconte avec un émerveillement de païen, au début de IIe siècle, qu'ils se lèvent de bonne heure « *carmenque Christo quasi Deo dicere secum invicem* » (25).

Au précédent Congrès de Musique Sacrée le Professeur Werner vous avait justement parlé du style parallélistique de la Psalmodie des Sémites, qui constitue le canon indiscuté de la poésie biblique, quoique ses origines soient peut-être à chercher encore plus loin, dans les hymnes de louange des anciens Assyriens (26).

Mais revenons à la lecture musicale de la Bible. A côté du système de Tibériade compliqué et « *sophistiqué* », à côté du système babylonien plus simple, on chantait aussi la Bible, encore au XIIe siècle, d'après un témoignage du *Mahazor Vitry* (27), selon une troisième formule, que l'on appelait « *palestinienne* ». Nous n'avons malheureusement pas beaucoup de docu-

ments écrits avec cette notation, qui doit être originaire, évidemment, des temps où les Juifs avaient encore des centres d'étude en Palestine, c'est-à-dire avant les lois antisémites des empereurs Justinien et Théodore (V[e] siècle), après lesquelles la population juive a presque disparu en Palestine jusqu'à la conquête arabe. Les fragments de cette période et de cette tradition « *palestinienne* » du texte biblique sont écrits dans un curieux système sténographique et nous renseignent très peu sur la cantillation et la syntaxe (28). Mais nous connaissons les principes des premiers grammairiens syriaques du V[e] siècle, non encore grécisés et leur ponctuation ecphonétique du texte biblique. Ils coupaient chaque verset en deux hémistiches et chaque hémistiche, si cela était nécessaire, à nouveau en deux parties ; ils marquaient cette division « dichotomique » du verset, qui correspondait exactement aux principes de la poétique biblique, au « *parallelismus membrorum* », par des élévations et des abaissements, alternés, de la voix (29). Ils signifiaient cela avec *quatre* signes ecphonétiques. Or, sur le rite des Juifs palestiniens, qui était fort différent du rite « babylonien », nous avons encore des témoignages vivants : le rite des Juifs italiens et le rite « *romaniote* » (ou byzantin, qui survit à Janina, en Grèce), dans lesquels on reconnaît une dérivation directe de la tradition palestinienne, portée en Italie méridionale, à Rome et en Grèce par les réfugiés de Palestine dans les premiers siècles de l'Ere Vulgaire (30).

Dès lors, je puis rapporter ce que j'ai entendu de mes propres oreilles et enregistré avec mes instruments : entre certains chants des Juifs de Grèce et entre les formules musicales avec lesquelles on marque la moitié et la fin du verset dans la lecture des Evangiles selon le rite grec chrétien, il y a de frappantes ressemblances de style et de rythme (31). Quant aux Juifs du rite italien, ils ne suivent même pas, aujourd'hui, les règles, les neumes compliqués, la syntaxe de la récitation des « Teamim » de Tibériade, quoiqu'ils soient écrits sur toutes les éditions de la Bible, mais ils chantent les Psaumes, le passage hebdomadaire de la Torah et des Prophètes selon leur propre système musical qui s'est transmis de bouche en bouche par tradition orale (32). Ce système nous montre certaines ressemblances avec le système babylonien du VII[e] siècle (33), mais il concorde bien plus exactement avec les règles « dichotomiques » de la division du verset dont parlent les grammairiens syriaques du V[e] siècle, et concorde aussi, d'autre part, avec les règles de la psalmodie grégorienne. Il y a une note fixe de récitation ou *ténor,* un *melisme* pour conclure le verset, appliqué au dernier mot (ou plutôt à l'avant-dernier mot) et deux formules

pour couper en deux ou en trois les versets plus longs, qui suivent les mêmes règles d'application que le *mediatio* et le *flexa*. Les modes usités sont strictement tétrachordaux, en « mi » ou en « ré » et toutes les formules musicales de conclusion du demi-verset ou du verset sont descendantes (34).

Vous voyez donc qu'il y a ici une tradition précise ecphonétique, concrétisée en 3 où 4 formules mélodiques, qui traduisent en termes musicaux la division « parallélistique » du verset ; les deux ou trois phrases qui s'alternent, se répondent l'une avec l'autre, se poursuivent, sont un clair écho du système antiphonal, qui était la règle lyrico-musicale de l'ancien chant, une survivance de la « *Urpunktation* » (35) et de la première et ancienne façon de lire et de chanter le texte, d'où les autres systèmes sont dérivés et se sont développés. Lorsque Jésus lisait son morceau biblique dans la Synagogue, il employait des systèmes identiques; la récitation, aussi, des Psaumes de la Cène suivait de telles formules mélodiques à réponse. On sait que, en hébreu, « chanter » et « répondre » sont des verbes presque identiques (36).

Mes enregistrements de la liturgie et de la psalmodie des Chrétiens Syro-Jacobites, qui emploient encore la langue araméenne (c'est la langue populaire du temps de Jésus) dans leur usage sacré et parfois laïque, me l'ont confirmé. Il y a, à Jérusalem, une colonie de Jacobites, dont le centre se trouve dans la Turquie Orientale, entre les cités historiques d'Antioche, Edessa et Nissibis. Ce fut une expérience sensationnelle que d'entendre le « Magnificat » dans la langue populaire du temps où il avait été écrit et de constater l'identité de sa structure mélodique-syntactique avec le « Magnificat » au VIII° ton grégorien en latin, lui aussi construit sur le jeu de l'ascente au commencement du verset, une petite descente à la moitié et une descente conclusive à la fin (37).

Le Professeur Werner a, récemment, essayé d'interpréter certains signes qu'on a trouvés en marge sur les textes des manuscrits de la Mer Morte (38). Regrettons que ce savant ne puisse pas être ici pour nous donner des détails sur cette intéressante découverte car les ressemblances de ces signes, parfois avec certains neumes grégoriens, et parfois avec des signes *cheironomiques* byzantins nous laissent perplexes. Il se peut qu'il ait là seulement des notations marginales des « *amanuenses* », des transcripteurs.

Ce qui est certain, c'est plutôt une ressemblance entre les systèmes que des similitudes formelles des signes ou des séquences des notes; c'est l'invitation à chanter les louanges du Créateur, suivie par une réponse enthou-

siaste, en notes parallèles ; c'est un écho des chants populaires interprétés, jadis, dans cette Terre Sacrée où j'ai la chance de travailler aujourd'hui ; c'est un rappel du temps où les Juifs et les Chrétiens s'invitaient, réciproquement, peut-être même sans en avoir conscience, dans une grandiose antienne qui embrassait les siècles :

« *Laudate Dominum omnes gentes*

Quoniam in aeternum misericordia Eius »

en proclamant — en deux chœurs parallèles — la symphonie de l'Unité de Dieu.

Leo LEVI

NOTES

L'auteur regrette vivement de n'avoir pas eu le temps matériel d'adjoindre à sa communication des exemples musicaux qu'il estime nécessaires à l'explication de ses thèses. Le lecteur les trouvera dans les « Actes du 3e Congrès International de Musique Sacrée ». (N.D.L.R.)

(1) Idelson : *Parallelen zwischen gregor. u. hebr. orientalischem Gesaeng*, dans Zeitung für Musik-Wissenschaft, pp. 515 et suiv. (1922) ; Gastoué : *Les origines du Chant Romain* etc., pp. 4-24 (Paris 1907).

(2) Dans le « Talmud » (Encyclopédie Rabbinique et Comptes-rendus des Assemblées des Savants de Palestine et de Babylone, II-VII s.) on défend même les chants populaires, cf. Traité Sota, IX, 11.

(3) Talmud Bab. Megillà 32 a : « quiconque lit la Bible sans la cantiller est semblable à l'idolâtre ».

(4) A part les ouvrages de Idelson : *Thesaurus of Hebrew Melodies*, X voll (1914-1932 ; *Jewish Liturgy* (New-York 1932) ; *Jewish Music* (New-York 1929), on a, tout récemment, publié une « *Anthologie of Jewish Music* » de Chemio Vinaver (New-York 1956) et une étude, en hébreu, sur les cantillations bibliques : Neeman, *Zelilè Mikrà*, (Tel-Aviv 1956) ; mais tous deux traitent exclusivement du chant *judéo-achkénazi*.

(5) Les traditions judéo-françaises ont été publiées en deux recueils : Cremieux : *Chants Hébraïques du Comtat Venaissin* (Marseille, 1885) ; et Sal. Foy : *Chants Hébraïque du rite sepharadi* (Bordeaux 1928).

(6) « *Achkénazim* » : on nomme ainsi les Juifs d'origine allemande, qui vivent en Europe Orientale (Pologne, Hongrie, Russie) et, aujourd'hui, en Amérique. Les Juifs d'origine ibérique (en Turquie, en Hollande, et dans les pays musulmans) sont dits « *Sepharadim* » (ou « Espagnols ») ; leurs rites ont leur origine dans le judaïsme babylonien des siècles III-VIII.

(7) Les travaux d'enregistrements ont été soutenus par le *Centro Studi Musica Popolare* de l'Académie de S. Cecilia, Rome ; par le Gouvernement grec et *l'Académie d'Athènes*, par les Communautés juives et le Congrès Juif Mondial. Les mélodies enregistrées atteignent le nombre de 1.800 ; on est en train d'en publier un répertoire, cf. mes rapports dans : « L'Approdo », Rivista di Lettere ed Arti (Torino, 1954, n° 3) ; « Rassegna Mensile di Israël » (Venezia, 1957, n. 9-10); « *Evraïki Estia* », en grec, (Athènes, Juillet 1957) ; « *Scritti in memoria di S. Mayer* », pp. 139-193 (Jérusalem 1956).

(8) Des enregistrements du chant byzantin actuel ont été exécutés en Italie du Sud par le « Centro Studi Musica Popolare » cité plus haut; pour le chant syriaque il n'y a que les notations publiées par D. Jeannin (1924-28), par Idelson : *Gesänge der Jakobiter*, Archiv für Musikwissenschaft (1922) ; et *Toledoth hanegina haivrith*, *pp.* 30-53 (Tel-Aviv-Berlin, 1924) et par Dom Parisot (Paris, 1898). J'ai enregistré moi-même, à Jérusalem, quelques chants ; voir ci-après.

(9) En hébreu, נעימה , *cantillation, air* qui dérive du נעם (douceur) est un mot parfaitement parallèle au grec *aisma* et au mot, dérivé du grec, *mélodie*, qui est, à son tour, dérivé du *meli* (miel). Mais le passage du נעימה à *neuma* latin n'est pas si évident, comme Idelson : *Toledoth*, etc... p. 59, Fleischer : *Neumenkunde*, II, p. 14-31, et autres, le prétendent.

(10) מסורה , du verbe מסר (transmettre, consigner) et appelée la « tradition », dans le sens philologique du mot, pour ce qui concerne la ponctuation de la Bible. Le texte biblique étant écrit, en hébreu, sans points-voyelles, la prononciation des voyelles — et aussi les intonations syntactiques de la lecture — étaient transmises par tradition orale. Il y avait, évidemment, des « traditions » (ou « *massoroth* ») différentes, selon les dialectes occidentaux (Palestine) et orientaux (Babylone). Les « *naqdanim* » ou « ponctuateurs » d'abord, puis les « Massorètes » ont fixé, avec des signes, les voyelles, les accents toniques et les signes d'interpunction. Cf S.D. Luzzatto : *Grammatica Ebraica* pp. 47-75 (Padova, 1853). Kahle : *Masoreten des Ostens* (Leipzig 1913) et *Masoreten des Westens* (Stuttgart 1927); S.E. Cardinal Tisserand : *La transmission du Texte* in *Initiation Biblique* pp. 227-248 (Tournai 1939).

(11) Cf. Carsten Hoëg : *La notation ecphonétique* pp. 138-151 (Copenhague 1955). *Ecphonésis* (grec) : récitation publique.

(12) « *Kunstprosa* », ou prose d'art, forme intermédiaire entre prose et poésie, avec rythmes libres et sans rimes. Telle était, dans l'antiquité sémitique, la forme qui prévalait dans les récitations sacrées. Cf. Norden : *Die antike Kunstprosa vom 6. Jh. v. Chr. bis zur Renaissance* (Leipzig, 1878) ; Sachs, *Rythm and Tempo*, p. 150 (London, 1953).

(13) Les « anagnostai », ou « lecteurs » sacrés étaient, dans les synagogues, spécialisés dans les lectures bibliques. Des « lecteurs » d'origine juive étaient aussi employés dans les premières églises : cf. Wellesz : *History of Byzantine Music and Hymnography*, pp. 26-27 (Oxford, 1949) ; et Juster : *Les Juifs dans l'Empire Romain*, pp. 40-118 et 304-334 (Paris, 1914).

(14) Cf. Segal : *Diacritical Points and Accents in Syriac*, pp. 45 et 59-63 (Oxford, 1953); et Praetorius : *Die Uebernahme der fruehmittelgriechischen Neumen durch die Juden*, p. 12 (Berlin, 1902).

(15) Cf. Idelson : *Jewish Music*, pp. 39-47; Werner in : *Hebrew Union College Annual*, XV, p. 360 ; Sachs : *Music in Ancient World, East and West*, pp. 301-305 (New-York, 1943).

(16) Cf. Kahle, op. cit ; et Spanier : *Die Masoretischen Akzente* p. 114 (Berlin 1927).

(17) Le professeur S. Morag, de l'Université de Jérusalem, a récemment démontré (cf. comptes rendus du III[e] Congrès des Sciences Hébraïques, Jérusalem 1957) des ressemblances de prononciation entre les actuels Juifs du Yemen et la tradition babylonienne; de même les points employés dans les livres traditionaux des Yemenites étaient presque identiques à ceux de la Massora Babylonienne. Cf. encore Hommel : *Hebraïsche Lautlehre* (Leipzig 1917) ; et, sur les « teamim » des Yemenites, les transcriptions d'Idelson : *Gesänge der jemen. Juden* (Leipzig 1914).

(18) Cf. J. Shirman : *Hebrew Liturgical Poetry and Christian Hymnology* (pp. 113-136) in Jewish Quarterly Review, octobre 1953 ; Wellesz, op. cit., pp. 21-37 ; W. Meyer : *Zur mittel lateinischen Rhytmik*, II, pp. 18-48 et 118-121 (Berlin, 1905) ; Reese : *Music in Middle Ages*, pp. 67-75 (London 1941).

(19) Delitsch : *Geschichte der Jued. Poesie* cap. V, pp. 128-131 (Leipzig 1836). Voir aussi Card. G. Pitra : *Hymnographie de l'Eglise grecque*, p. 13-25 (Roma 1867); et Sachs, op. cit.

(20) Cf. les exemples de poésie « parallélistique » dans la littérature postbiblique in S.D. Luzzatto : *Grammatica Ebraica*, pp. 576-78; Brody-Wiener : *Anthologie Hébraïque*, pp. 9-12 (Leipzig 1923) ; Delitsch, op. cit., pp. 130-136, 209.

(21) Cf. Burrow : *Manuscrits de la Mer Morte*, pp. 457-473 Paris 1957).

(22) Cf. Shirman, op. cit., p. 150-152; Chabot : *Littérature syriaque*, p. 34-35 (Paris 1934); Ricciotti : *Sant'Efremo Siro* (Roma 1925); et Sozomène (historien du IV[e] siècle) dans sa *Biographie d'Ephrem*, III, 16.

(23) Augustinus : *Conf.*, IX, 7, in *Patrologie Latine* XXXII, 770.

(24) *Peregrinatio Silviae* (Etheriae), XXIV, 1 : « *dicuntur hymni et psalmi respondunter* ».

(25) Livre X, n. 26, § 7.

(26) C. Comptes-rendus du II• Congrès International de Musique Sacrée (Vienne, 1955) ; Kurt Sachs : *Rhythm*, etc... p. 74-79) ; Cummings : *Assyrian and Hebrew Hymns of Praise*, pp. 78-82 (New-York, 1934).

(27) A Vitry (près de Reims), on a composé, au XII• s., un manuel de liturgie du cycle (« *Mahazor* ») annuel des prières, dans lequel il y a des témoignages sur les usages du temps. Cf. « *Mahazor Vitry* », p. 462 (éd. Berlin, 1889).

(28) Cf. Kahle, op. cit., p. 34-35 et p. 42 ; et Kahle : *The Cairo Genizah*, pp: 48-49 (London 1947).

(29) Cf. S.D. Luzzatto : *Prolegomenna*, pp. 15-18 (Padova 1836) ; Segal, op. cit. pp. 8 et 54. Sur la « dichotomie » (division en deux parties et subdivision du verset), cf Wickes : *Taamè Emet* et *Taamè 21 sepharim* (Oxford, 1881 et 1887).

(30) Sur l'origine palestinienne du rite judéo-italien, cf. : Elbogen : *Histoire de la prière juive* (en hébr.), p. 11 (Berlin, 1924) ; et Schaechter : *Studies in Jewish liturgie* (Philadephia, 1930), pp. 26-40 ; et mon étude in *Scritti in memoria di s. Mayer*, pp. 163-173 (Jérusalem, 1957).

(31) Sur les chants *actuels* du rite byzantin, comme source pour la reconstitution des anciennes lectures, nous avons fort peu de documents et d'études : cf. Melpo Merlier : *Etudes de musique byzantine*, p. 9 et sqq. (Paris, 1935) ; Reese, op. cit., p. 90; Hoeg, op. cit., dernier chapitre ; Tiby : *Musica Bizantina*, p. 67 (Milano 1938) Simon Karas : *Hi orthi hermania kè metàgrafi tôn byzantinôn mousikôn chirogràphon* (en grec mod.) (Athènes, 1955).

(32) Elias Lévita dans son *Tuv-taam* (Venise 1553), et de Bartoloccius dans sa *Bibliotheca Magna Rabbinica* (Roma, 1675-93) témoignent de cette bizarre façon de lire la Bible chez les juifs italiens et en donnent des descriptions musicales. Mais ce n'est que de nos jours qu'on a fait des enregistrements et essayé de donner des explications, cf. note n. 8.

(33) Cf. Segal, op. cit., p. 75-76 : le mélisme conclusif du verset n'avait pas lieu — de même d'ailleurs que chez les Samaritains — sur le dernier mot, qui était prononcé sur le « *ténor* » ou « *tonus currens* », mais sur l'avant-dernier mot, sur lequel était situé une élévation de la voix, comme préparation à la conclusion logique de la phrase. Cf. aussi Kahle : *Masoreten des Westens*, p. 42.

(34) Comme dans la conclusion de chaque discours, avec un rythme trocaïque ou « féminin ». La formule musicale qui marque l'entrée de la phrase est, au contraire, ascendante avec rythme ïambique. Cf. Sachs : *Rhythm* etc..., p. 71 ; Reese, op. cit. pp. 132-134, et Gastoué : *Cours théorique-pratique du plain-chant*, p. 15, où l'on explique l'origine « oratoire » des principaux neumes : l'accent aigu, qui ressemble au *pashtà* des Massorètes, aurait donné lieu à la *virga*, ascendante; l'accent grave (qui est semblable au *soph-pasuq*, ou fin du verset de la Bible) serait l'aïeul du *punctum*, descendant et ïambique ; et l'accent circonflexe (analogue au *olè wejored*, ou au *atnach*, qui marque la moitié ou *semicolon* dans les livres bibliques) se serait transformé en *clivis*, qui est descendant, mais avec rythme trocaïque.

(35) Cf. Werner : *On Catholic and Jewish Musical Ponctuation*, dans Huca, XV, p. 340 et sqq.) et Gastoué : *Origines* etc., pp. 59-60.

(36) ענה chanter (avec ע prononcée comme « r » français ; il y a également en arabe, un verbe identique, analogue à l'hébreu רנה : joie, jubiler) est écrit comme ענה : répondre. Cf. Ex. XV, 21 ; I Sam. XVIII, 7 ; Neh. XII, 27.

(37) Sur la possibilité de reconnaître, dans les chants syriaques actuels, des vestiges de l'ancienne liturgie et du chant populaire sémitique pré-islamique, cf. Reese, op. cit., p. 67-68 et Jeannin, op. cit.

(38) Cf. l'article de Werner sur Musical Quarterly Review, 1957, n. 1.

V

L'ORGUE ET LES INSTRUMENTS A L'EGLISE

Liturgie et musique d'orgue

PAR

le Professeur Josef AHRENS
(*Allemagne*)

EXTRAITS

LES premières relations entre la liturgie et la musique d'orgue remontent à l'époque où cet instrument d'église fit son entrée dans les cérémonies du culte. S'il faut en croire les historiens, c'est le pape Vitalien, mort en 672, qui aurait prescrit l'accompagnement du chant choral. « Vitalien de Campanie, dit un vieux texte, établit que l'on pourrait chanter dans les églises avec des orgues. » En raison de la lourdeur et de la défectuosité de cet instrument, il est bien probable qu'à cette époque les touches difficiles à manœuvrer se contentaient de donner la tonalité à la mélodie qui évoluait au-dessus.

A partir de ces débuts modestes un long chemin nous conduit aux *Antiennes* d'Antoine de Cabezon (1510-1556), aux *Hymnes* de Jean Titelouze (1553-1633), aux *Récréations* d'André Gabrieli (1510-1586), aux *Pièces pour la messe, Cantiques, Caprices* et *Toccatas* de Gérôme Frescobaldi (1583-1643).

Ce progrès s'accomplissait tout entier au sein de l'église catholique. Les œuvres de cette période portent visiblement le caractère d'une véritable musique liturgique : brièveté dans la forme, unité dans la composition ordonnée au texte chanté, technique propre au style de l'orgue. Même dans les pièces assez longues de Frescobaldi (*Toccatas*), de fréquentes cadences permettaient des coupures. Dans les *Cantiques, Récréations* et *Caprices*, l'introduction de nouveaux thèmes, ou leur variation rythmique, grâce à la simplicité de leur enchaînement, permet d'arrêter quand la liturgie le demande. Ainsi les œuvres de cette époque attestent-elles une entente parfaite des exigences liturgiques avec la langue musicale.

Dans la période suivante c'est l'église évangélique qui prend les devants dans la musique d'orgue liturgique. L'instrument s'est perfectionné, et la musique profane, entre temps, s'est poussée au premier plan, si bien que les formes musicales ont pris un tel développement qu'elles ne trouvent plus, dans la liturgie catholique, une place proprement à leur mesure. Jean Pachelbel écrit encore des fugues sur le *Magnificat,* qui s'inspirent de l'alternance de la psalmodie et peuvent prendre place dans la liturgie. La même remarque vaut pour les compositions de Thierry Buxtehude sur le *Te Deum.* Mais ce sont là des exceptions ; l'intérêt principal des maîtres de cette époque se tourne vers les travaux sur le choral protestant. Cette évolution trouve son apogée dans les grands recueils de Bach : *Manuel de l'orgue, Pratique du piano,* (3e partie) *Six chorals, Dix-huit chorals.* Nous atteignons en outre dans ces œuvres un sommet de la musique d'orgue liturgique. Bach domine de haut l'art musical de son temps et il écrit des œuvres qui, jusqu'à maintenant, ont gardé rang dans la liturgie protestante.

La musique d'orgue de toute cette époque, de Conrad Paumann à J. S. Bach, est sous le signe de la liturgie. Les choix des thèmes, souvent emprunté au répertoire grégorien ou au chant d'église, prouve que la liturgie les inspirait, et leur fidèle interprétation montre que le sentiment religieux de ces maîtres ne prétendait à rien qu'à servir la liturgie. Il n'est pas jusqu'aux œuvres libres de ces artistes qui ne puissent servir au moins de cadre liturgique.

La mort de Bach marque un déclin brutal de la musique organique. Le dix-huitième siècle avait proclamé que la soumission à la liturgie avait fait son temps. A cela s'ajoutait que la musique organique de Bach représentait un sommet que l'on ne pouvait dépasser. Continuer de tels chefs-d'œuvre, avec le même objectif et les mêmes moyens, était aussi peu concevable que d'ajouter un nouvel étage à un temple. La grande époque de la musique

liturgique était close. La double forme de la sonate et de la symphonie, conçue en fonction des émotions subjectives de l'âme, allait ouvrir des voies nouvelles.

Après un long silence de la musique d'orgue, vont réapparaître des compositeurs catholiques avec de grandes œuvres. Un César Franck (1822-1890), un Marc-Henri Bossi (1861-1925), un Joseph Reinberger (1839-1901), un Max Reger (1873-1916), écrivent pour l'orgue d'importantes compositions, d'un style original et personnel, mais qui ne s'orientent pas vers la liturgie. C'est précisément dans ces formes libres que se trahit la différence avec l'époque antérieure. Chacun de ces organistes nous montre en fait comment, dans ces œuvres, prend naissance un nouveau genre qui n'entend point s'adapter à la liturgie. Aussi n'est-ce pas sans raison que les œuvres de ces maîtres, dont on ne cite ici que quelques représentants, sont de temps à autre discutées. Quand nous disons que cette époque, dans ses créations musicales, s'émancipe de la liturgie, cela ne signifie pas qu'elle soit a-religieuse. *La Messe Solennelle* de Beethoven, brûlante altercation de son âme avec Dieu, n'appartient cependant pas à la liturgie. Les improvisations chorales de Reger témoignent d'une sensibilité mystico-religieuse, sans être pour autant liturgiques. Les *fugues* de Bach, qui sont un peu à part dans l'ensemble des œuvres de Robert Schumann, comme les *Préludes* de Brahms, attestent une secrète nostalagie, insatisfaite, de ces maîtres à l'égard de l'orgue. Typique est l'ensemble d'Anton Bruckner qui a confié à l'orchestre symphonique ses thèmes souvent conçus à l'orgue. Cet instrument, avec son langage musical objectif, fut étranger à toute cette époque où l'on respirait un air plein de sentimentalité et de sensiblerie.

Cette situation était conditionnée par les développements historiques, tant intellectuels que musicaux. De nos jours, le compositeur de musique pour orgue n'est pas étroitement tributaire de cet héritage. L'orgue — dégénéré en tant qu'instrument — fut, surtout dans les offices catholiques, relégué au rôle d'accompagnateur. Tel il est resté d'une manière ou d'une autre jusqu'à maintenant. Dans le cadre liturgique, il lui est donc difficile d'interpréter des valeurs qu'il serait à même de faire connaître, grâce à la littérature nouvelle dont nous disposons. Des œuvres de valeur, nées de la liturgie, ont trouvé leur figuration sous une forme étriquée, alors que, dans leur substance, elles dépassent la capacité d'expression de la parole...

Est-ce que la liturgie qui est le plus auguste mystère qui soit au monde, ne mérite pas d'être traitée au point de vue musical de la façon la plus

digne ? Ce n'est pas toujours le cas. Faut-il donc s'étonner si, même parmi ceux qui, chez nous, s'intéressent vivement aux choses liturgiques, on ne se prive pas de dire que l'orgue n'a plus de rôle en liturgie ? Comment expliquer cette situation ?

On peut en apporter plusieurs raisons. Dans les quarante dernières années, la musique a été de plus en plus réduite au cours des offices, du moins en Allemagne. Dans la messe avec prières et chant, par exemple, il reste si peu de place pour l'orgue que même l'improvisateur le plus habile ne trouve pas le temps de glisser un *prélude* un peu sommaire avant le *choral.* « Il est certain, poursuit le professeur Ahrens, que la jeune génération, dans la messe alternée de prières et de chants, est fort bien orientée vers la nature du sacrifice. Mais que le respect dû à ce mystère s'accroisse en égale proportion, on ne saurait l'affirmer. L'activité extérieure ne garantit pas du même coup l'attention intérieure. On ne veut pas dire par là qu'il vaut mieux laisser la jeunesse dans l'ignorance. Mais ne pourrait-on pas, cependant, se demander s'il ne conviendrait pas de donner plus de place au recueillement et à la contemplation, en ménageant de nouveau sa place à l'orgue ? Plus que jamais nos fidèles ont besoin de recueillement mystique. »

Une autre raison est de nature musicale. On vient de voir que Frescobaldi et Bach s'accommodaient fort bien de la langue musicale de leur temps. A l'époque qui suivit, l'artiste inventa, au gré de sa libre inspiration personnelle, un langage que la liturgie ne pouvait faire sien. Ce fut la coupure nette entre les exigences de la liturgie et le courant du siècle. Elle devait s'élargir jusqu'à nos jours de plus en plus. La musique profane d'aujourd'hui a subi des transformations fondamentales. Les éléments de la musique : mélodie et rythme, sont soumis à un ensemble de réglementations qui requiert souvent un manuel et un professeur si l'on veut exactement comprendre les œuvres musicales. Il est presque impossible qu'un tel système devienne populaire et puisse trouver place dans le monde liturgique.

« A ce propos, remarque le professeur Ahrens, n'oublions pas de faire remarquer que la liturgie est bien maltraitée, quand elle nourrit un dilettantisme musical de parade. Avec un minimum de potentiel artistique et de perfection musicale, on recherche un maximum d'effet... L'intention ne peut jamais remplacer la qualité. C'est pourquoi de tels efforts ne peuvent absolument pas mériter le nom de valeur artistique. C'est aussi pourquoi la vraie musique d'orgue a de la peine à s'imposer, car la pieuse intention n'est pas ostensiblement écrite à son front, elle qui a comme raison d'être, avec

une scrupuleuse conscience professionnelle dans l'exécution, une absolue sincérité qui se porte responsable de chacune des notes qu'elle écrit...

Il existe des milieux ecclésiasitiques qui s'effraient du plus modeste pas en avant dans le domaine musical. Ce qu'on regarde communément comme génie ou tempérament musical passe ici pour de la dynamite.

Dans tous les autres domaines on demande au chrétien de notre temps de n'être plus simplement médiocre ; mais il semble que, dans la musique sacrée, il y ait une loi non écrite, qui taxe d'orgueil religieux et pharisaïque tout ce qui sort du convenu. Comment appeler cela autrement, quand les efforts tentés pour rehausser la musique liturgique se voient écartés par un glacial : « A quoi bon ? » Dans ces conditions il faut une bonne dose de volonté tenace pour franchir la mesure de ce qui est tant bien que mal, défendu... et persévérer.

On constate de nos jours que la liturgie n'est pas quelque chose de pétrifié, mais quelque chose de vivant. Est-ce que la musique sacrée ne doit pas participer à ce renouveau ?

La liturgie est la perpétuelle fontaine de Jouvence où la musique d'orgue puisera des forces toujours nouvelles. L'histoire nous apprend que la meilleure musique d'orgue a toujours été écrite par des organistes, par conséquent par ceux qui ont vécu en contact vivant avec la liturgie. Cela vaut aussi pour notre temps. Dans cette musique organique, nous nous trouvons au début d'une évolution nouvelle, où la liturgie forme encore un centre spirituel. Laissez-moi cependant vous mettre en garde contre un danger qui menace cette évolution à un point de vue purement technique, en raison des instruments électroniques de remplacement. Aussi longtemps que la liturgie se servira de pain naturel et de vin naturel pour la consécration aussi longtemps que les vases et les vêtements liturgiques seront fabriqués avec les matériaux les plus nobles, aussi longtemps que le célébrant, le chœur et les fidèles feront entendre leur voix dans une alternance directe liturgico-musicale, aussi longtemps la musique d'orgue ne doit pas rabaisser la liturgie par des sons d'origine artificielle. »

Cependant, bien que les racines de cette production artistique s'enfoncent dans le présent, ses fruits doivent néanmoins porter des marques qui dépassent le temps. Ici, la liturgie se montre comme correctif efficace à l'égard des expériences, pour ainsi dire illimitées, qui sont tentées dans le domaine de la musique profane.

Si les impulsions créatrices trouvent dans la liturgie un terrain de choix, leur ordonnance requiert des proportions mûrement pesées, où ne se doivent

rencontrer ni la fausseté ni le clinquant, pas plus que l'exagération ou le manque de substance. Si la musique liturgique d'orgue peut être appelée *collaboratrice de la liturgie* comme le dit l'encyclique de Sa Sainteté Pie XII, il faut qu'elle porte, malgré tout ce qui rapproche du présent, l'empreinte extratemporelle que garde la liturgie à travers les siècles. Le compositeur du 20e siècle se voit donc ici placé devant les problèmes délicats. Par exemple dans l'interprétation des mélodies grégoriennes, doit-il s'en tenir au cadre matériel de leur tonalité ou peut-il les enrober dans la tonalité élargie de nos jours ? Il est possible, grâce à l'élasticité des intervalles diatoniques, d'écarter le contenu élémentaire du grégorien comme on pourrait aussi permettre une extension de l'espace tonal, pourvu qu'il s'adapte au caractère de la mélodie c'est-à-dire qu'on reconnaisse le principe des formules thématiques.

On doit admettre évidemment que cela se fasse dans l'esprit du chant grégorien et soit une émanation de la pensée et de la vie liturgique, comme le demande « la discipline de la musique sacrée ». « Quant à l'artiste dont la foi est ferme et la vie d'un chrétien, qu'il suive l'élan de son amour pour pour Dieu et fasse religieusement usage des forces que Dieu lui a concédées, qu'il s'efforce d'exprimer par les couleurs, les lignes, les sons et les chants les vérités qu'il croit et la piété qu'il professe, et cela d'une manière si juste et si agréable que cet exercice sacré soit pour lui-même et pour le peuple un stimulant puissant à la foi et à la piété. »

Josef AHRENS

L'organiste liturgique au XXe siècle et sa formation

PAR

Antoine REBOULOT

TRAITER du rôle de l'organiste liturgique à notre époque et de sa formation, c'est aborder un sujet des plus complexes et qui n'a pas manqué de susciter bien des controverses. Il pose, en effet, tant aux autorités responsables de la réglementation de la Musique Sacrée qu'aux maîtres de multiples problèmes dont les solutions ne s'imposent pas toujours de façon indiscutable.

L'Orgue a-t-il véritablement sa place à l'église ? Le privilège dont il jouit depuis des siècles doit-il être maintenu ? Doit-il être considéré comme un simple accessoire à n'employer qu'avec la plus extrême discrétion, ou comme un élément primordial de la Musique Sacrée, elle-même partie intégrante de la liturgie ? Quel est le rôle exact de l'organiste liturgique ? De quelle manière peut-il justifier son utilité, et même, la nécessité de sa présence à l'office ? Quelles doivent être les bases de la formation professionnelle ? Cette formation est-elle pratiquée dans les meilleures conditions ? Autant de questions auxquelles il faut s'efforcer de répondre.

Définissant les caractéristiques de l'orgue, M. Reboulot montre qu'elles en font un instrument idéal pour la propagation du son à travers de vastes espaces. De plus, sa gravité et sa noblesse le prédisposent plus que tout autre à se faire entendre à l'église, et jusqu'à une certaine pauvreté quant aux moyens directs d'expression. « Cette inertie relative, qui lui est si souvent reprochée, impose aux compositeurs et aux exécutants un style plus rigoureux, une discipline et une élévation de pensée plus intense que pour les autres instruments. »

Il semble que toutes ces raisons devraient amplement justifier la présence de l'orgue à l'église, sans parler de l'heureuse conjonction entre l'évolution de la facture et celle de la musique d'orgue. Il en est résulté une littérature particulièrement riche en œuvres maîtresses et ayant pour but principal de commenter les textes litugiques ou, tout au moins, d'embellir et d'ornementer les offices. « Si de nombreux abus, estime M. Reboulot, ont tout de même été commis, en raison notamment du caractère profane de certaines œuvres, ou de leurs proportions insolites, la faute ne doit pas retomber uniquement sur les organistes; il s'agissait d'une conséquence inévitable de la décadence de la Musique Sacrée, de l'abandon du plain-chant traditionnel au profit d'une musique n'ayant parfois qu'un rapport assez lointain avec le plus élémentaire sentiment religieux ». Alors que la renaissance de la liturgie est à l'ordre du jour, le problème de l'emploi de l'orgue à l'église ne pouvait manquer d'être à nouveau posé. Hormis son rôle d'accompagnement avait-il réellement les qualités que beaucoup lui attribuent ? « Ne représentait-il pas, pour les fidèles, une cause de distraction plutôt qu'un stimulant de la prière et de la méditation ? ».

Le *Motu proprio* comme l'Encyclique *Musicae Sacrae Disciplina* répondent à ces questions. « Bien que la Musique propre de l'Eglise écrit Saint Pie X, soit la musique purement vocale, il est néanmoins permis d'exécuter la musique avec accompagnement d'orgue. » Cet accompagnement, poursuit-il, doit être discret, soutenir le chant sans le couvrir et ne pas faire oublier à l'organiste son rôle de participant à la liturgie : « le jeu de l'orgue dans l'accompagnement du chant, les préludes, interludes et choses analogues, ne devra pas seulement être combiné selon la nature de l'instrument, mais il devra participer à toutes les qualités de la Musique Sacrée. « Parlant, par ailleurs, de l'admission à l'église des instruments à vent, Saint Pie X écrit : « que les compositions et accompagnements qu'ils exécuteront soient dans un style grave, convenable et en tout semblable à celui de l'orgue. »

Quant à l'Encyclique, elle contient en quelques lignes, le plus magnifique éloge qu'il soit possible de faire de l'instrument-roi : « Parmi les instruments qui ont leur place dans les églises, le premier rang revient, à juste titre, à l'orgue, en raison de sa remarquable adaptation aux chants et aux rites sacrés. Il ajoute un merveilleux éclat et une grandeur spéciale aux cérémonies de l'Eglise; il touche le cœur des fidèles par la puissance et la douceur de sa sonorité; il verse dans les âmes une joie comme céleste tout en les élevant intensément vers Dieu et les réalités surnaturelles. »

« L'organiste liturgique doit en premier lieu, affirme M. Reboulot, être un liturgiste, ou tout au moins, un homme connaissant de la liturgie tous les éléments se rapportant aux actes religieux auxquels il est appelé à participer. Il doit se pénétrer de cette vérité première que, sans assimilation exacte du déroulement des offices, et sans un connaissance approfondie des prières dites à l'autel, ou chantées par la maîtrise ou la foule, son intervention risque d'être inopportune, voire même néfaste, en rompant l'harmonie et l'unité de ces offices, et en provoquant chez les fidèles des sentiments de trouble et de distraction tout à fait regrettables. Il est toutefois bien évident que cette connaissance en matière de liturgie ne doit pas être considérée comme une simple nécessité d'ordre professionnel, acquise au même titre qu'une partie quelconque d'une froide technique. Elle ne peut être valable que si elle est animée, vivifiée par la foi la plus sincère et le meilleur esprit chrétien.

En second lieu, l'organiste liturgique doit être un grégorianiste. Le chant grégorien, chant traditionnel de l'Eglise, considéré à juste titre comme étant la forme la plus parfaite de la Musique Sacrée, constitue la clef de voûte de l'activité de l'organiste. L'étude de ses caractéristiques propres, de sa constitution, de sa rythmique, de sa valeur en tant que mode d'expression musicale et spirituelle, est donc tout à fait indispensable.

Enfin, l'organiste liturgique doit être un artiste, au sens le plus entier et le plus noble du terme. En matière de musique sacrée, la notion première est celle de qualité et de pureté, et seules une compréhension musicale très sûre et une technique solide sont susceptibles de permettre la réalisation d'un tel objectif ».

Examinons maintenant les diverses activités de l'organiste en évitant à dessein de faire une discrimination entre l'organiste de Grand-Orgue et celui qui assure l'accompagnement du chant grégorien et autres pièces musicales, la plupart des églises n'étant dotées que d'un instrument.

Le chant grégorien, d'essence purement mélodique, s'adapte parfois difficilement au soutien instrumental qui lui est imposé. « L'harmonie ne peut être employée ici que sous forme strictement modale, toute impression ou même suggestion de tonalité, dans le sens moderne du terme étant à proscrire. Quant à l'aspect rythmique de cet accompagnement, il est tout aussi complexe et délicat. Les accords sont évidemment placés en tenant compte uniquement des règles ictiques; de plus les caractéristiques générales propres aux pièces chantées serviront de guide à l'organiste : tendances rythmiques, climat expressif, sens du texte liturgique ».

Mais le rôle de l'organiste ne se borne pas à accompagner le chant grégorien, il doit aussi être en mesure d'en assurer le commentaire », d'en préparer ou d'en prolonger le climat spirituel et musical, d'en réaliser en quelque sorte une transposition aussi harmonieuse que possible sur le plan instrumental. A première vue, la manière la plus rationnelle et la plus efficace de commenter les textes sacrés semble bien être l'improvisation. Par sa diversité et, surtout, par la spontanéité même de sa conception et de son expression, elle se rapproche peut-être plus que toute autre forme musicale de la prière, avec tout ce qu'elle suppose de sincérité, de jaillissement inspiré et d'émotion vraie. »

Le thème de l'improvisation peut être le texte grégorien lui-même ou seulement un ou plusieurs fragments de ce texte. L'organiste peut orner ou transformer ce texte, ou encore le paraphraser librement ce qui permet de lui conserver son rythme originel. Le commentaire improvisé peut même s'éloigner sensiblement du texte chanté. « En ce cas, l'organiste tend, à travers une musique émanant des sources profondes de sa foi chrétienne et de son émotion actuelle, à symboliser musicalement le sens même de la prière liturgique ». Le chant grégorien et son commentaire à l'orgue peuvent se suivre, se complétant de la plus heureuse manière. Ainsi dans la grande messe radiodiffusée chaque dimanche et fête d'obligation sur les antennes françaises : chaque fois qu'il le peut, l'organiste fait entrer dans son improvisation les premières notes de la prière grégorienne qui doit être chantée immédiatement après.

Alors, il n'est plus nécessaire de donner à la schola aucune intonation et la pièce chantée peut succéder sans interruption à la pièce improvisée. N'est-ce pas le plus bel exemple d'unité et d'harmonie ?

Mais l'improvisation est un art difficile qui exige des qualités spéciales et une aptitude d'esprit particulière. L'absence de ces dons chez un organiste

ne saurait être considérée comme une condition restrictive à son emploi à l'église. Il est, en effet, indispensable que les organistes, improvisateurs ou non, jouent au cours des offices des pièces écrites pour l'orgue.

Pie XII a tenu à marquer la grande estime en laquelle il fallait tenir la musique dite *religieuse.* Il existe bon nombre de morceaux qui, sans avoir pour thème un texte sacré, ou sans avoir été conçus dans le but d'être jouées à l'office, ont indiscutablement leur place à l'église. L'encyclique « Mediator dei » parue en 1947, ne leur interdit pas l'entrée de l'église « pourvu qu'ils n'aient rien de profane ou d'inconvenant, étant donnée la sainteté du lieu et des offices sacrés, qu'ils ne témoignent pas non plus d'une recherche d'effets bizarres et insolites ».

Le choix de ces morceaux est donc affaire de discernement et d'opportunité. On évitera si possible de jouer au cours d'un office des œuvres de caractère pittoresque ou d'inspiration profane. Quant aux pages aptes à mettre en valeur les qualités de virtuosité des exécutants, il y aura intérêt à ce qu'elles soient jouées avant ou après les offices.

L'exposé précédent laisse assez voir combien est délicate la fonction d'organiste. Elle requiert un travail de longue haleine, supposant des qualités intellectuelles et artistiques particulièrement développées. L'organiste devra posséder une solide culture classique et avoir une connaissance approfondie des règles d'écriture; l'harmonie, le contrepoint, la fugue, voire même la composition ont de plus l'avantage d'imposer à l'organiste « une discipline d'esprit et une intensité de pensée difficiles à acquérir par d'autres moyens.. » La notion de qualité est primordiale en matière de Musique Sacrée.

Est-ce à dire que les conditions énoncées précédemment soient toujours respectées ? « Il faut bien reconnaître que dans ce domaine, plus peut-être que dans beaucoup d'autres, l'amateurisme, au sens le moins élevé du terme, est trop souvent de règle ». Il peut s'agir de déficiences techniques ou de méconnaissance des principes les plus élémentaires d'écriture musicale. Il est souhaitable que tous ceux qui désirent embrasser la carrière d'organiste tiennent compte scrupuleusement des principes définis plus haut. ». Ainsi renaîtra, pour le plus grand bien de l'art sacré, de la facture et de l'esthétique de l'orgue, une époque des plus florissantes, comparable à ce qui a été fait dans les siècles passés.

Les organistes devront toujours être pénétrés de cette vérité que leur activité à l'église doit être comprise dans le sens le plus élevé, qu'elle est

fonction d'une véritable grandeur, qu'elle doit être exercée par vocation et non comme un simple métier ».

Et M. Reboulot de conclure par ces paroles de l'Encyclique *Musicae Sacrae Disciplina* à l'adresse de tous ceux qui composent des œuvres musicales, qui les dirigent ou les exécutent « tous exercent sans aucun doute, quoique sous des aspects variés et différents, un véritable et authentique apostolat, et ce sont les récompenses et les honneurs des apôtres qu'ils recevront avec abondance du Christ, Notre Seigneur, chacun selon qu'il aura fidèlement rempli son emploi ».

Antoine REBOULOT.

Le véritable problème des orgues électroniques

PAR

Pierre DENIS

Organiste suppléant de la basilique Sainte Clotilde (Paris)

DANS l'état actuel de la technique radio-électrique, pose dès dès l'abord M. Denis, l'orgue électronique ou de synthèse est une sorte de gros harmonium à qui toute puissance est désormais possible grâce aux haut-parleurs, d'un intérêt musical à peu près nul, la seule solution qu'il puisse vraiment apporter étant, comme nous le verrons par la suite, d'ordre financier.

« L'idée de produire des sons musicaux de hauteur déterminée, par le seul moyen d'un courant électrique et de diffuseurs appropriés, remonte aux premières années de ce siècle avec le *Telharmonium* de l'américain Calhill (1906). Vinrent ensuite la baguette métallique de Theremin-Goldberg aux incantations lyriques, la *croix sonore* chère au compositeur mystique N. Obouhow et le *Trautonium* apparu en Allemagne vers 1930, enfin, les *Ondes Martenot*. Il s'agit ici d'instruments monodiques qui possèdent une indéniable valeur esthétique du fait même qu'ils ont cherché à créer des effets nouveaux plutôt qu'à imiter la flûte, le violon ou la trompette ; leurs inventeurs ont opéré et pleinement réussi dans un domaine inexploré.

« Tout autre hélas ! a été, poursuit M. Denis, la destinée des instruments polyphoniques de synthèse qui, de prime abord, n'ont jamais tenté de créer des effets musicaux inédits et se sont évertués, sans jamais y parvenir jusqu'à maintenant, à imiter les divers jeux de l'orgue à tuyaux. Si parfaite que puisse être, dans un avenir plus ou moins proche, l'imitation par un instrument de synthèse d'un timbre pré-existant, ce ne sera là qu'une copie servile, et qui, dans l'hypothèse la plus favorable, sera comme une habile reproduction en couleurs d'une toile de maître auprès de l'œuvre originale. Il existe peut-être, pour les instruments polyphoniques de synthèse, des possibilités musicales inédites, mais en dehors des recherches pratiquées par les inventeurs en ce domaine. »

« Les premières réalisations en ce genre ont été, presque simultanément, en 1931, *l'Orgue Hammond* aux U.S.A., qui utilisait des roues phoniques et *l'orgue Coupleux-Givelet,* en France, qui employait des lampes. Depuis lors, les brevets se sont multipliés en divers pays. »

M. Denis reconnaît que, du point de vue strictement scientifique, ces instruments représentent sans doute une somme d'études très poussées de problèmes électroniques et acoustiques délicats à résoudre, mais il ne s'agit pas d'un congrès de physiciens et « seule compte pour nous la valeur musicale, très mince en l'occurrence, de l'orgue synthétique ».

Ces instruments utilisent des principes de génération sonore variés et complexes: circuits oscillants, amplification électronique des anches d'harmonium, roues phoniques tournantes à prise électro-magnétique ou électrostatique. L'orgue électronique est basé sur un système analogue à celui de *l'Unit-Organ* : une série de tuyaux de timbre donné engendre une série de registres de 16, 8, 4 et 2 pieds que l'on retrouve, inchangés, à tous les claviers. Cette même série de tuyaux — ici de générateurs — sert également à réaliser les jeux de mixtures simples et composées, d'où il résulte que les harmoniques, prises directement sur la gamme tempérée « ne sont pas acoustiquement justes et ne se fondent jamais en un tout homogène avec le son fondamental. Tous les organistes ont condamné ce procédé de simplification primitive dans l'orgue à tuyaux : pourquoi l'admettre davantage dans un orgue électronique ? »

A ces inconvénients viennent s'ajouter ceux de la diffusion des sons dans l'espace, l'instrument étant tributaire du haut-parleur. Celui-ci, en effet, engendre de fâcheux phénomènes de distorsion qui défigurent les sons et absorbent une plus ou moins grande quantité des fréquences audibles, tant dans le grave que dans l'aigu. A l'étagement des tuyaux en hau-

teur et en largeur derrière le buffet d'orgue vient se substituer une unique source sonore : l'instrument aura beau compter plusieurs claviers, le passage de l'un à l'autre de ceux-ci qui, dans l'orgue à tuyaux, produit un effet très caractéristique, ne sera pas perceptible.

De toute manière, quel que soit le degré de perfection des éléments, les orgues électroniques se ressemblent entre eux. « Leur sonorité essentiellement lourde, vulgaire, sans clarté et sans poésie. Dans les nuances douces, les timbres apparentés aux jeux de fonds peuvent, à la rigueur, suggérer une flûte ou un bourdon, mais, dans les nuances fortes, l'équivoque n'est plus possible. Si l'on s'adresse maintenant à ce qui est étiqueté sur la console *mixtures,* on obtient une sonorité plus piquante et les pseudo-harmoniques se perçoivent distinctes du son fondamental. Mais le *tutti* est pesant et l'attaque donne souvent un effet de percussion. Enfin, aux basses traînantes et lourdes répond un aigu faible et peu lumineux. »

L'ajustage d'un orgue de synthèse ne comporte pas l'équivalent de ce travail artistique qu'est l'harmonisation dans la facture traditionnelle, d'où l'uniformité des sons d'un même registre tout au long du clavier. Les pédales d'expression de ces instruments sont des potentiomètres réglés de curieuse manière, de sorte que le volume sonore de l'instrument tout entier passe « d'un murmure éthéré à peine perceptible à un fracas explosif d'artillerie ». Le toucher des claviers est en général d'une mollesse qui rappelle celui des orgues à traction pneumatique et le musicien ne sent jamais l'instrument répondre à l'appel de ses doigts. « Toute composition destinée à l'orgue y est théoriquement jouable, mais sort infailliblement défigurée de cette épreuve. »

Pour que l'orgue électronique parvienne à une meilleure qualité sonore et recueille les suffrages, il faudrait, estime M. Denis :

1°) Qu'à chaque note de chaque jeu corresponde un émetteur particulier et, dans les cas des mixtures composées, de plusieurs émetteurs par note.

2°) Que, par un système de haut-parleurs appropriés, les divers plans de l'orgue dans l'espace soient restitués.

Mais cela n'aboutirait-il pas à une construction plus compliquée et moins robuste que la mécanique et la tuyauterie d'un orgue véritable, et ce, pour un résultat inférieur en qualité ?

Après avoir passé en revue les défauts de cet instrument, il est juste d'en signaler impartialement les avantages. Ils sont essentiellement d'ordre matériel : l'ensemble de la console et des haut-parleurs occupent une place

minime et peuvent aisément remplir de leurs sons une chapelle ou une cathédrale ; l'orgue électronique peut également se prêter à des exécutions de plein air.

Les constructeurs de ces orgues affirment qu'ils tiennent indéfiniment l'accord et qu'ils sont pratiquement indéréglables, mais il est encore trop tôt pour pouvoir contrôler cette assertion.

Pour M. Denis, le gros argument susceptible de militer en faveur des orgues électroniques n'est que d'ordre financier. Leur prix de revient est en effet, relativement minime. « Quel est le curé qui, accablé sous le poids d'un lourd budget paroissial, ne sera pas tenté d'acquérir, pour quelques centaines de mille francs, un orgue de synthèse apparemment suffisant pour effectuer le courant des offices en accompagnant les chants et en meublant les silences, plutôt que d'engloutir quelques millions dans la restauration d'un orgue à tuyaux à bout de souffle ou muet depuis longtemps ? »

Comme nous sommes loin, avec ces fabrications en série, du travail des facteurs qui se sont toujours préoccupés d'établir le plan de leurs orgues en fonction des dimensions de l'édifice auxquels ils étaient destinés et de varier avec ingéniosité les jeux de ceux-ci !

Et le rapporteur de conclure :

« Permettons à l'orgue synthétique d'accompagner, en cas de besoin, un cantique populaire ou un psaume en langue vulgaire. Autorisons-le à soutenir une foule immense dans une procession en plein air ou à s'immiscer dans les pays de la mission si sa constitution lui permet de résister à la dureté de leurs climats, mais doutons que cet orgue bâtard parvienne jamais à devenir l'instrument de la méditation, du recueillement ou de la prière qu'est l'orgue à tuyaux, seul véritable serviteur de la liturgie et seul chantre de la Louange Divine ».

Pierre DENIS

L'orgue électronique

le R. P. Guillermo FRAILE MARTIN, o. p.

Professeur à l'Université de Salamanque (Espagne)

EXTRAITS

DES 1949, la Sacrée Congrégation des Rites posait la question de l'orgue électronique dans une déclaration qui est un modèle de prudence, de sérénité, d'objectivité et de clarté (1). C'était là une attitude vraiment réaliste, scientifique et maternelle de la part de l'Eglise, qui, pour être amie de la tradition, ne l'est pas moins du progrès en même temps que des pauvres. Il s'agit, dans cette question, du bien commun et non du triomphe aristocratique de quelques églises privilégiées, possédant d'excellentes orgues, sur l'immense majorité des églises déshéritées qui n'ont

(1) *Communiqué de la SACREE CONGREGATION DES RITES sur LES INSTRUMENTS ELECTRONIQUES*

« La guerre, qui a fait tant de carnages et de ruines, n'a pas épargné non plus les édifices sacrés : beaucoup ont été détruits, un plus grand nombre encore ont été endommagés, en sorte que, outre d'autres excellentes œuvres d'art, bien des orgues ont été détruites ou rendues inutilisables.

Il est superflu de faire remarquer que, dans la Sainte Liturgie, l'orgue est appelé à remplir un rôle de premier plan et que sa construction — fût-il de faible importance — entraîne de gros frais. C'est pour cela, pour cette raison, qu'en ces derniers temps des Sociétés de facteurs d'instruments ont inventé des orgues électroniques, qui, notablement inférieurs aux orgues à tuyaux, présentent cependant des avantages appréciables tant dans l'ordre de la fabrication que dans celui de l'usage.

Ayant pesé toutes ces choses, la Sacrée Congrégation des Rites, tout en confirmant que l'antique orgue à tuyaux doit être absolument préféré, en tant que mieux adapté aux nécessités liturgiques, cependant n'interdit pas l'usage des orgues électroniques. Aussi, ce Sacré Dicastère reconnaît-il que ces derniers, pour remplacer dignement les instruments à tuyaux, doivent être perfectionnés et améliorés et il invite fortement les Constructeurs à s'y employer. Il s'en remet au jugement des Evêques et des autres Ordinaires pour que ceux-ci (dans le cas où il n'est pas facile d'acheter un orgue à tuyaux), après avoir entendu l'avis des Commissions Diocésaines de Musique Sacrée, autorisent l'usage de l'orgue électronique, auquel seront apportées les transformations suggérées par les susdites Commissions. » — Donné à Rome, le 13 juillet 1949. Cardinal Micara, Evêque de Velletri, Préfet ; A. Carinci, Archevêque de Selemié, Secrétaire.

pas les moyens d'acquérir ces instruments si coûteux. Ainsi la porte restait-elle ouverte à la recherche d'une solution valable sur le plan artistique de même que sur le plan économique.

Par ailleurs, en exhortant les techniciens à perfectionner les instruments électroniques, la Sacrée Congrégation manifestait sa confiance dans le pouvoir de la science physique moderne. Les techniciens ont-ils répondu à cet appel ? Le R.P. Fraile Martin pense que oui. Si beaucoup de maisons sont restées figées dans leurs formules techniques et industrielles, se bornant à des changements extérieurs sans chercher une amélioration de l'intérieur, d'autres, heureusement, ont abouti à des perfectionnements très remarquables dans l'amélioration de la qualité du son, de sorte que ces instruments sont dignes d'être écoutés dans la maison de Dieu. Le progrès est indéniable et, étant donnés les puissants moyens de la science électronique, il ne serait pas raisonnable de déclarer, a priori, qu'elle ne sera pas capable d'obtenir cette solution que nous désirons. De telles affirmations risqueraient vite de devenir anachroniques, voire même ridicules. Seuls les faits comptent. Et que nous disent-ils ?

Nous pouvons établir une ligne nette de démarcation que nous allons formuler sous forme chronologique : avant août 1956, après août 1956. Avant août 1956, la suprématie absolue en puissance, en qualité de son, en caractère liturgique, etc... était totalement du côté de l'orgue à tuyaux traditionnel. On avait réussi à l'imiter et à l'approcher plus ou moins heureusement, mais on ne pouvait pas présenter l'orgue électronique — aussi bien électronique qu'électrostatique — comme un sérieux adversaire de l'orgue à tuyaux traditionnel.

Cependant, en août 1956, on présenta dans l'antique église de San Telmo de Saint Sébastien, un nouveau modèle d'orgue électrostatique qui fit changer d'avis les nombreux et éminents organistes qui purent l'entendre. Nous ne nous trouvions plus simplement devant un « ersatz », ni devant une imitation plus réussie des sons de l'orgue classique, mais devant un instrument authentique ayant sa personnalité. Il présentait une gamme de sons et un ensemble de ressources musicales non seulement semblables à celles d'un bon orgue à tuyaux, mais rivalisant avec elles.

Aussi les amateurs d'orgue que nous sommes peuvent-ils se féliciter :

1° Au point de vue économique, le grave problème de l'orgue liturgique entre en voie de solution.

A présent, les modestes églises elles-mêmes, sans faire une dépense excessive, peuvent arriver à posséder un instrument élégant et digne du culte divin.

2° Est également résolu le problème de l'installation de l'orgue dans les églises qui ne disposent pas d'un espace suffisant à la pose d'un instrument à tuyaux.

3° Il ne s'agit plus de théories mais de faits dont le contrôle est à la portée de qui le désire. Nous qui avons entendu le nouvel instrument, nous pouvons affirmer :

a) qu'artistiquement, il est bien supérieur à tout ce que l'on a obtenu jusqu'à présent dans le domaine des orgues électroniques, montrant à ce point de vue un réel et très remarquable progrès.

b) que sa gamme de timbres admet la comparaison avec ceux de n'importe quel orgue à tuyaux.

c) que sa sonorité est parfaitement liturgique et peut être écoutée dans la dévotion et le recueillement, en quelqu'église que ce soit ; elle n'évoque pas le moins du monde celle qu'on entend en des lieux non consacrés.

Certes, nous devons défendre à tout prix ce qui est liturgique et traditionnel. Toutefois, ce qui est liturgique et traditionnel c'est le son et non le moyen de le produire. Jusqu'à ces derniers temps on ne pouvait obtenir ces sonorités qu'à l'aide de tuyaux. Si la technique réussit à produire des sons liturgiques et traditionnels par d'autres procédés plus simples et plus économiques, il n'y a aucune raison de les rejeter d'autant que les nouveaux appareils électroniques peuvent offrir de merveilleuses possibilités tant pour l'art que pour la liturgie elle-même.

Pour en finir, poursuit le R.P. Fraile Martin, il n'y a pas tellement lieu d'insister sur le caractère traditionnel de l'orgue. La tradition primitive de la musique ecclésiastique n'est pas instrumentale mais vocale : « Cantus oralis, cantus vocalis ». L'orgue ne s'introduit dans les églises que depuis le XIe ou le XIIe siècle. Il se généralise au XVIe siècle et se développe largement dans les siècles suivants, spécialement au XIXe siècle. Mais la fonction de l'orgue à l'église n'est pas principale, elle est secondaire. Elle est fondamentalement une aide pour appuyer et soutenir le chant vocal. Sa mission principale n'est pas de donner des concerts dans les églises, ni de jouer des marches triomphales dans les mariages, au rythme de la traîne des robes de mariées. C'est pourquoi, si on arrive à fabriquer des instruments au

son recueilli — même s'ils n'ont pas la majesté des orgues monumentales à tuyaux — le problème se trouve résolu de façon satisfaisante pour beaucoup d'églises. C'est ce qu'on a déjà obtenu, et qui le sera chaque jour davantage.

Enfin, n'attachons pas une trop grande importance au fait qu'on donne le nom *d'orgues* aux nouveaux instruments. Le nom ne sert qu'à désigner les choses. Et si nous voulons insister sur la tradition qui a fait consacrer ce nom aux orgues à tuyaux, un philosophe pourrait peut-être nous rappeler que ce mot grec « *organon* » a servi depuis le VI[e] siècle pour dénommer l'ensemble des traités de logique d'Aristote. Pour déterminer une définition, la différence spécifique est autrement importante que le genre.

Pour nous, conclut le R.P. Fraile Martin, nous admirons les grandes orgues à tuyaux comme ce qu'il y a de mieux. Elles ont joué et jouent un rôle certainement magnifique dans l'histoire de l'art musical et dans celle de la liturgie catholique. Mais il est vrai que, dans la lignée de l'orgue, on a atteint le sommet des possibilités de perfectionnement. Dans le domaine de l'électronique, au contraire, les recherches ne font que commencer et les résultats obtenus ne sont qu'un prélude à de nouvelles conquêtes. On peut présumer que ces travaux se traduiront très prochainement par des résultats positifs qui profiteront autant à l'art qu'à la liturgie. Il est indéniable que, dans la solution de ces problèmes, entrent actuellement en jeu des facteurs industriels et économiques, mais nous croyons qu'il faut, par-dessus tout, mettre l'intérêt suprême dans le bien du peuple chrétien et la dignité du culte divin.

Guillermo FRAILE MARTIN, o.p.

L'orgue électronique

INTERVENTION

de Mr l'Abbé Jean JEANNETEAU

Directeur de l'Ecole de Musique Sacrée et de l'Ecole d'Electronique des Facultés Catholiques de l'Ouest (Angers)

POUR M. l'abbé Jeanneteau, le désaccord constaté dans les opinions émises sur l'Orgue électronique peut s'expliquer par le fait qu'on n'a pas assez réfléchi au problème, tant du point de vue scientifique que du point de vue pastoral.

M. Denis critique les instruments électroniques en ce qu'ils cherchent à copier l'orgue classique, mais, ensuite, il invite les électroniciens à s'inspirer de ce modèle, certes parfait, « non, ajoute l'abbé Jeanneteau, qu'ils ne puissent pas aller beaucoup plus loin et chercher des formes d'esthétique supérieures ». M. Denis a d'ailleurs signalé la réussite de M. Martenot, dont la culture à la fois artistique et scientifique a permis la réalisation d'un magnifique instrument. « Il y a dans l'électronique actuelle, poursuit l'abbé Jeanneteau, de tels progrès que l'histoire, si nous allions trop loin dans notre blâme, reprocherait à ce Congrès d'avoir manqué d'une suffisante largeur d'esprit ».

Déjà, l'instrument dont on a fait une démonstration rue d'Ulm dans l'Eglise Notre-Dame du Liban, représente « une des plus grandes étapes que puisse franchir l'électronique dans le domaine de l'imitation sonore de l'orgue, réalisation que nous devons accueillir avec sympathie. »

Cet instrument n'est pas parfait, certes, mais, du point de vue scientifique, l'orgue est un monument qui nécessitait une somme de recherches dont il faut bien reconnaître qu'aucune n'avait été faite auparavant.

Pensons à la diversité des instruments électroniques. Il n'y en a pas moins de treize, basés, chacun, sur des principes différents. Ces instruments « balbutiants » ont, certes, été présentés avec une certaine imprudence. On n'avait pas fait l'étude de l'extérieur du tuyau ni de la répartition des énergies dans l'espace. « Il y avait là un problème nouveau qui a été résolu à la suite de travaux considérables et difficiles. Rendons justice, en toute équité, à cet effort scientifique absolument loyal. »

« Il ne fait aucun doute que notre époque ne puisse produire de nouveaux instruments. Je pense, en particulier, à des découvertes concernant l'expression, l'Art. Laissons-les s'exprimer. Il en résulte des documents que tout Congrès scientifique se doit d'étudier. »

« On peut, par l'électronique, aller beaucoup plus loin qu'on n'est allé jusqu'ici dans l'analyse des instruments et de l'expression musicale. »

« Concernant des points de physique, il est nécessaire d'apporter un correctif à certains passages du rapport de M. Denis. Je me contenterai de signaler trois points :

— les séries inchangées de 16-8-4 : le dédoublement 16-8-4 et son utilisation à chaque clavier n'est qu'un procédé écnomique que l'orgue à tuyaux utilise aussi (Unit Organ, Pédalier 16-8-4). Il ne faut pas reprocher ce procédé à l'orgue électronique, car il peut réaliser des jeux totalement indépendants.

— les harmoniques pris dans la série tempérée et non dans la gamme naturelle : l'orgue à tuyaux aussi a utilisé cette méthode et l'utilise encore, quand elle paraît sans inconvénient, par exemple dans l'emprunt de la quinte 5 ou 10 aux basses du bourdon 16. L'orgue électronique, s'il a parfois utilisé ce procédé avec excès, ne produit pas le timbre (Orgues Martin ou Synthèses sonores) par la superposition *artificielle* d'harmoniques tempérés ou naturels.

— le problème de la multiplicité des sources et de la répartition des énergies à l'extérieur du tuyau : une meilleure analyse de l'effet propre à l'orgue à tuyaux a montré l'importance de ces deux points ; on n'en est

plus à utiliser un haut-parleur unique et mal placé. Une recherche sérieuse en face d'un empirisme séculaire a permis des résultats déjà satisfaisants.

« Il y a bien une demi-douzaine d'autres problèmes dont les solutions sont désormais connues. De tels résultats n'ont pas été acquis du jour au lendemain. Rappelons-nous le lent progrès de l'orgue à tuyaux et la circonspection de l'Eglise à son égard.

« Pour toutes ces raisons, il serait très imprudent d'arrêter absolument toute recherche scientifique, tout effort vers une connaissance plus précise de l'expression musicale au service de l'expression spirituelle du Corps mystique. »

Jean JEANNETEAU

Les nouvelles orgues

PAR

Constant MARTIN

Ingénieur-conseil (1)

Nous tenons à remercier spécialement Monsieur Constant MARTIN qui a eu la grande obligeance de bien vouloir nous communiquer un résumé de ses derniers travaux et réalisations. Tous ceux qui s'intéressent à l'évolution des Orgues Electroniques lui en seront, nous l'espérons, reconnaissants.

R. M.

SI l'on pose, successivement, à un organiste, au Curé d'une paroisse, au facteur d'orgues électroniques, la question suivante : pouvez-vous donner votre avis sur les qualités essentielles que doivent posséder de grandes-orgues électroniques ?»

L'organiste répond que ce grand-orgue ne doit en rien différer de l'orgue traditionnel, ni dans l'ensemble de sa sonorité, ni dans le détail de ses jeux, ni dans les moyens qu'il met à sa disposition pour obtenir les effets musicaux consacrés par l'usage. Il désire encore que l'orgue électronique ne soit pas un instrument « standardisé », mais qu'il puisse, selon ses goûts, en faire établir l'harmonisation.

(1) Depuis deux ans, M. Constant Martin exerce les fonctions de Président-Directeur Général de la S.E.B.C.M. à Versailles.

Le Curé de la paroisse, ou, plus généralement, celui qui envisage l'acquisition d'un instrument de ce genre, place au premier plan certaines préoccupations d'ordre matériel. Il s'informe du prix et de la solidité de ces nouvelles orgues qui, affirme-t-il, doivent, mieux que ne le font les orgues à tuyaux, résister à l'humidité qui sévit en son église et assurer un long service sans entretien et sans déréglage.

Le facteur d'orgues, enfin, voudrait que le nouvel instrument puisse être fabriqué aisément et pour un prix relativement bas, à partir de matériaux courants, que sa mise au point soit sans défaillance et sans que le constructeur ait à intervenir pour assurer le maintien de ces qualités.

Le problème général du grand-orgue électronique apparaît donc comme étant d'une étendue exceptionnelle.

Pour tenter de le résoudre, nous avons été amené, depuis quelques années, à nous tourner vers des techniques nouvelles qui ont pris un développement considérable dans des domaines extrêmement variés. Les procédés anciens ne nous apportaient que des solutions parfaites, quels que soient les dispositifs électromécaniques comportant des organes tournants (dont nous ne voulons pas faire le procès ici, notre but n'étant pas de ranimer d'inutiles querelles techniques). Nous avons rejeté aussi tout ce qui, dans les réalisations anciennes comportant soit des oscillateurs électroniques indépendants, soit des diviseurs de fréquence et des appareils de synthèse, ne nous permettait pas d'atteindre le but poursuivi.

Ces techniques nouvelles, auxquelles nous venons de faire allusion, sont celles qui ont permis de créer des calculateurs électroniques, des cerveaux électroniques et nombre d'instruments qui trouvent leur application dans la Marine, l'Aviation, les recherches atomiques, etc... Depuis quelques années seulement, l'industrie produit en très grande quantité des pièces destinées à ces applications multiples, et ces pièces répondent à des exigences exceptionnellement sévères.

Emprunter à ces techniques nouvelles, utiliser ces pièces de grande stabilité, voilà qui peut tenter celui qui, par ailleurs, a pu se convaincre de l'inépuisable bonne volonté des « circuits électroniques ».

L'électronicien sait, aujourd'hui, accommoder de mille façons ces fameux circuits et résoudre, grâce à leur aide, les problème les plus variés.

Dans quelle mesure, les problèmes de l'orgue électronique pourront-ils être également résolus à l'aide de ces circuits ?

Mais essayons d'abord de résumer les points principaux qui doivent être considérés, si l'on veut parvenir au grand-orgue électronique.

1) L'orgue comprend un certain nombre de jeux, parfaitement caractérisés, indépendants les uns des autres, et que l'on peut appeler, au moyen de registres, suivant toute combinaison désirée.

2) Chaque jeu « parle » de façon particulière. Un jeu de trompette, ou de hautbois, ne doit pas « parler » comme un bourdon ou comme une gambe.

3) Certains jeux correspondent à un clavier, d'autres à un autre clavier. Des tirasses permettent l'accouplement irréversible d'un clavier sur l'autre.

4) Lorsque des jeux sont ajoutés les uns aux autres, le son doit acquérir une ampleur proportionnelle au nombre des jeux, et le tutti général doit former une « masse sonore » comparable à celle qui est obtenue dans l'orgue à tuyaux correspondant.

5) La composition de l'orgue doit pouvoir être dictée, dans une certaine mesure, par l'organiste qui en sera titulaire. L'harmonisation finale des jeux de l'instrument, dans le lieu où il est installé, est obligatoire.

6) L'orgue doit résister à la chaleur et à l'humidité et ne doit pas se désaccorder. Son diapason peut cependant être haussé ou baissé, en cas de nécessité.

7) L'orgue doit être conçu de telle sorte que les qualités requises soient obtenues à partir d'un ensemble aussi simple que possible, d'encombrement réduit, et de prix peu élevé.

Dans les Nouvelles-Orgues que nous présentons aujourd'hui, chacun des points énumérés ci-dessus a fait l'objet d'une étude particulière et des circuits électroniques nous ont apporté, à chaque fois, la solution recherchée.

Avant de tracer, dans les grandes lignes, la composition de nos Nouvelles-Orgues, rappelons un principe fondamental dont la compréhension aide à saisir de quelle façon se comportent certains organes de ces instruments.

En multipliant par deux les nombres impairs : 1, 3, 5, 7, etc... nous obtenons les nombres pairs : 2, 6, 10, 14, etc...

Les mêmes nombres impairs, multipliés par 4 deviennent : 4, 12, 20, 28, etc...

Nous pourrions encore les multiplier par 8, par 16, etc... et aboutir ainsi à une série de nombres pairs.

Or, il existe des circuits électroniques capables d'engendrer des formes d'ondes dites rectangulaires, qui sont décomposables en une série d'harmoniques de tous rangs.

En pratique, des sons identiques à ceux de tous les jeux de l'orgue peuvent être créés à l'aide de générateurs d'ondes rectangulaires groupés d'une façon particulière et de circuits analyseurs d'harmoniques.

Parmi les jeux simples ou composés que ce principe permet de créer avec la plus grande facilité se trouvent naturellement tous ceux qui contiennent ces harmoniques impaires dont le rôle est particulièrement important dans le grand-orgue traditionnel : Bourdons, Quintaton, Quintes, Nazard, Tierce, Cornets, Pleins-Jeux, etc... — Mixtures et Mutations sont obtenues sans qu'il soit besoin de recourir à la synthèse. Des jeux d'une extrême fraîcheur, apparentés à des instruments d'orchestre, seraient créés de la même façon, si quelque organiste en exprimait le désir. Ce détail frappera peut-être certains de nos lecteurs qui aiment à regarder vers l'avenir...

La création des autres jeux classiques, composés d'harmoniques paires, ou d'harmoniques paires et impaires, fait intervenir des opérations simples, de transformation.

Si l'on se bornait toutefois à recréer le timbre exact, en régime permanent, d'un jeu déterminé, sans s'occuper de la façon dont chaque note doit être émise, l'on n'obtiendrait qu'une imitation imparfaite du jeu considéré. Chaque tuyau d'orgue « parle ». Le problème des « transitoires » ne peut absolument pas être passé sous silence dans le cas d'un grand-orgue.

Combien d'artistes accepteraient de jouer, par exemple, un solo de hautbois, au récit, accompagné par des fonds doux au grand-orgue, si le hautbois et la flûte s'exprimaient exactement de la même manière ?

Afin de masquer les défauts de certaines orgues électro-mécaniques, en Angleterre notamment, des techniciens ont déjà prétendu que l'oreille était incapable d'apprécier différentes formes d'attaque, dans le cas de l'orgue. Mais l'orgue à tuyaux est là pour nous démontrer le contraire sans qu'il soit nécessaire de faire appel au jargon scientifique.

Dans nos Nouvelles-Orgues, des circuits spéciaux, conjugués avec les analyseurs d'harmoniques, ont pour effet de donner à chaque émission sonore la forme caractéristique qui lui est propre, dans le cas de chaque jeu.

La composition générale de nos Nouvelles-Orgues est résumée de façon schématique, sur la figure 1, qui correspond à un grand-orgue de 25 jeux, à deux claviers et pédalier. (Cf. p. 187).

Dans cet instrument, les 12 notes de la gamme tempérée sont représentées par 12 oscillateurs d'une très grande stabilité, qui ont pour fonction de fournir des impulsions au bloc central des « générateurs d'octaves ». Ce bloc est constituté par un certain nombre de petits éléments apériodiques, non alimentés lorsque les touches de clavier correspondantes ne sont pas enfoncées et qui entrent en action, comme le feraient les tuyaux d'un

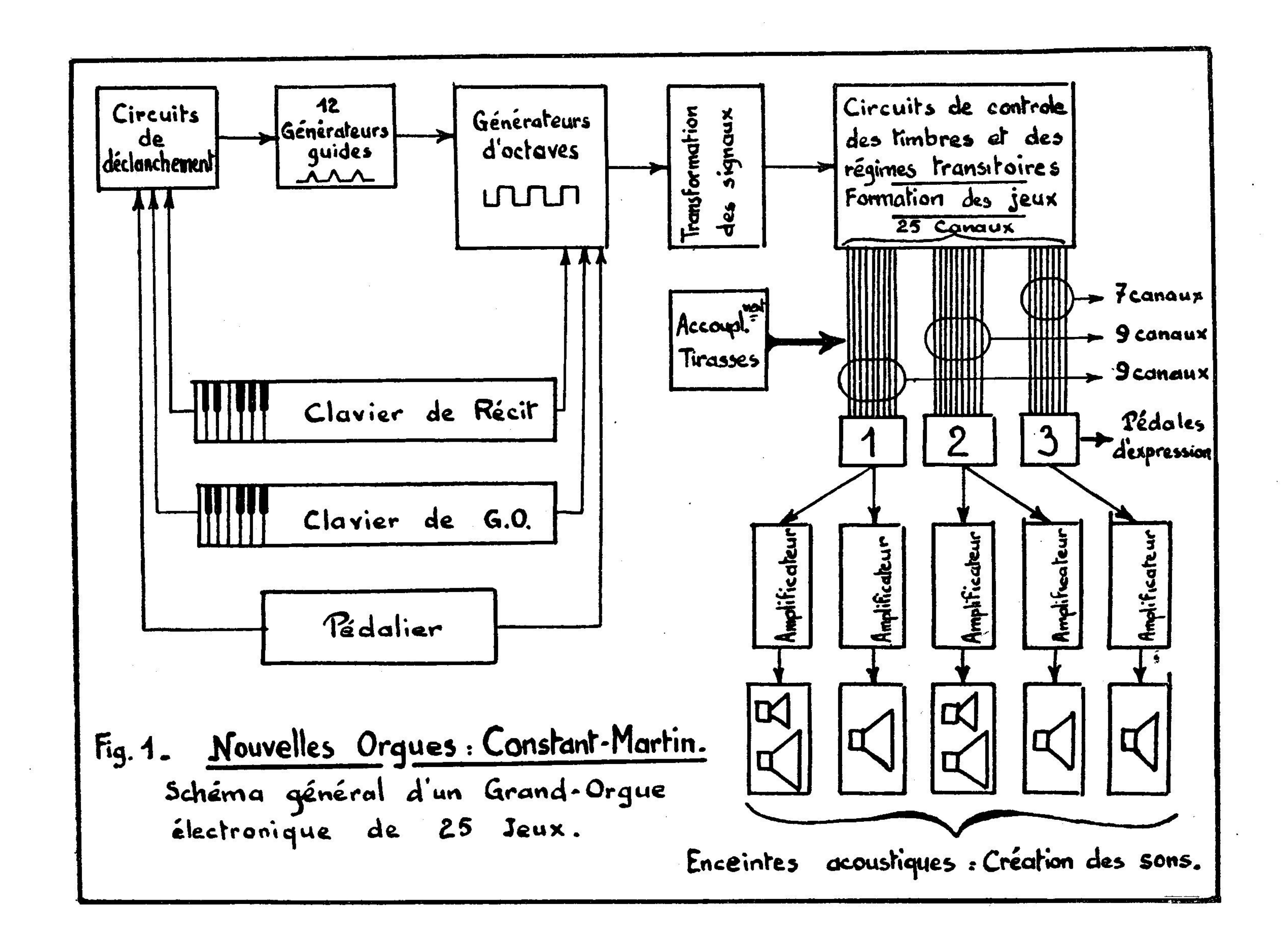


Fig. 1. Nouvelles Orgues : Constant-Martin.
Schéma général d'un Grand-Orgue électronique de 25 Jeux.

orgue, à chaque fois que l'organiste appuie sur une touche. Cette mise en route s'effectue suivant un processus bien déterminé.

Les « générateurs d'octaves » ont une certaine parenté avec les machines à calculer électroniques. Leur fonctionnement est d'une extrême stabilité, même en milieu humide, et d'une souplesse qui défie, et de loin, toutes les solutions mécaniques imaginables. Ils utilisent des lampes d'un modèle très courant (12AU7) sous-alimentées, dont la durée est, de ce fait, prolongée bien au delà des limites connues.

Les ondes rectangulaires provenant des générateurs d'octaves sont triées et transformées et passent dans des circuits analyseurs qui forment 25 canaux différents, correspondant à 25 jeux. Chaque canal dépend d'un registre et peut être harmonisé, à volonté, par un spécialiste.

Neuf canaux sont attribués au clavier de récit, neuf au clavier de grand-orgue, et sept au pédalier.

La boîte qui contient les analyseurs d'harmoniques, tous les circuits de contrôle du timbre et des régimes transitoires, et divers circuits déphaseurs et modulateurs de phase responsables non seulement du caractère de chaque jeu mais du comportement de ces derniers dans la polyphonie, mesure seulement : 83 cm de long, 27 cm de large et 7 cm de haut. Son panneau frontal porte les registres.

Cette boîte est en quelque sorte le cerveau « artistique » de l'orgue. Elle est conçue de telle sorte qu'un harmoniste peut, en modifiant très simplement certains de ses éléments constitutifs, apporter de profonds changements dans le caractère de chacun des jeux.

Au sortir de cette boîte, les 25 canaux se subdivisent, passent par 3 boîtes expressives (Pédalier, Grand-Orgue, Récit) et aboutissent à 5 amplificateurs reliés, eux-mêmes, aux diffuseurs placés dans 5 enceintes acoustiques. Les formes particulières de ces dernières ont nécessité une longue étude ayant pour objet la parfaite diffusion de tous les jeux de l'orgue dans le milieu réverbérant d'une église.

Enfin, des circuits électroniques d'une simplicité qui dépasse nettement celle des dispositifs mécaniques employés couramment dans la facture d'orgue, permettent les accouplements usuels et irréversibles, entre les claviers, et entre claviers et pédalier.

Suivant une technique assez courante aujourd'hui, l'instrument est composé d'un assemblage de petits éléments préfabriqués qui sont soumis à divers contrôles en cours de montage.

Une expérience a été tentée à plusieurs reprises sur des échantillons de ces éléments. Elle consiste à plonger l'un d'eux pendant une journée dans un bocal rempli d'eau, puis, après égouttage, à le soumettre aux contrôles habituels, et à constater son fonctionnement correct.

Sous la forme nouvelle que nous venons de décrire, ce grand-orgue électronique satisfait aux 7 conditions que nous avons énoncées précédemment Son prix, dans le cadre d'un instrument de 25 jeux, peut être évalué sur la base approximative de : 90.000 à 100.000 francs le jeu.

Chacun de ces jeux est réellement présent à l'appel de l'organiste. Il est, aussi, réellement *créé* par l'instrument, après avoir été façonné, en quelque sorte, par un harmoniste suivant la tradition.

Voici, à titre d'exemple, la composition d'un grand-orgue électronique de 25 jeux qui vient d'être construit pour une église de la région de Rouen :

RECIT :	GRAND-ORGUE	PEDALE :
Flûte harmonique 8	Bourdon 16	Sousbasse 16
Viole de Gambe 8	Montre 8	Flûte 8
Unda-Maris 8	Cor de Nuit 8	Violoncelle 8
Flûte 4	Salicional 8	Flûte 4
Doublette 2	Prestant 4	Bombarde 16
Cornet	Plein-Jeu	Trompette 8
Clarinette 8	Trompette 16	Clairon 4
Hautbois 8	Trompette 8	
Cromorne 8	Clairon 4	

ACCOUPLEMENTS USUELS

Nos Nouvelles-Orgues ont d'abord été expérimentée sous la forme d'un Petit-Orgue de 9 jeux, à un seul clavier transpositeur. Plusieurs échantillons de ces instruments réduits ont été mis en service au Sénégal, en Suisse et en France. Cette première tentative nous a apporté la conviction que l'on pouvait accorder sa confiance aux produits de l'industrie moderne de l'électronique.

Constant MARTIN.

L'orgue de synthèse

PAR

J. A. DEREUX

Docteur d'Université de la Faculté des Sciences de Paris

*« LA REVUE MUSICALE » est heureuse de pouvoir donner un extrait d'une longue communication de Monsieur J. A. DEREUX, Docteur de l'Université de la Faculté des Sciences de Paris, sur ses récents travaux et réalisations concernant l'*Orgue de Synthèse.

La facture d'orgues électroniques en général tend à produire industriellement des instruments standards.

*Il a semblé à Monsieur DEREUX que les progrès des techniques de l'acoustique permettent désormais d'aller plus loin et sous le nom d'*Orgues de Synthèse, *de créer des instruments assurant la pérennité de l'esthétique de l'orgue traditionnel. Ses études montrent la complexité des problèmes de synthèse, les raisons d'échecs précédents et éclairent d'un jour nouveau certains phénomènes acoustiques.*

ANALYSE SOMMAIRE DE L'ORGUE A TUYAUX

LES TIMBRES

DES que l'on écoute quelques accords de cet instrument, l'auditeur le moins averti dit immédiatement, c'est de l'orgue.

Sans pouvoir entrer ici dans l'analyse détaillée des timbres et de leur justification physique et esthétique, disons seulement que les timbres émis par les tuyaux sont très particuliers, et que le effets polyphoniques ne permettent aucune ambiguïté. L'orgue n'est pas un poly-

phone quelconque mais exige pour chaque note une couleur et une intensité nettement définies sous peine de s'interdire l'exécution de la littérature classique. Tous les mélanges doivent donner naissance à des couleurs nettement définies à priori.

On peut envisager des *Orgues de Synthèse* menant à des effets nouveaux, mais il faut alors créer pour eux une littérature nouvelle et là n'est pas notre but actuel.

LES CHŒURS ET LA POLYPHONIE

Dans l'esprit de bien des musiciens, Orgue est presque synonyme de mélange de jeux. C'est une erreur mais elle a une justification esthétique profonde.

Faites l'expérience suivante :

Tirez la montre et exécutez une suite d'accords : l'effet est intense mais cependant satisfait incomplètement l'oreille.

Tirez maintenant plusieurs fonds dont le mélange donne à la fois la même couleur et sensiblement la même intensité : l'effet est à la fois plus majestueux et plus doux, nettement meilleur.

Dans le premier cas, tous les battements caractéristiques des accords bien que peu violents étaient perceptibles et variaient d'un accord à l'autre.

Dans le second cas, au contraire, aucun battement n'était discernable bien que confusément on ait la notion qu'ils demeuraient, mais sans pour cela altérer la beauté de l'exécution presque au contraire.

Cette expérience, qui pourrait être développée toujours dans le même sens jusqu'au grand Chœur, est une des caractéristiques principales l'Orgue classique. Ce fut longtemps la cause principale de l'échec de *l'Orgue de Synthèse.*

EXPLICATION TECHNIQUE

Dans le cas des tuyaux, un accord met en jeux des énergies sonores indépendantes : celles des puissances acoustiques de chaque tuyau.

Au niveau des oreilles des auditeurs, les sons de chaque tuyau comportent des séries harmoniques diversement altérées et les battements sont différents pour chaque oreille. Les battements demeurent, bien que faiblement, perceptibles. Ils sont cependant suffisants pour permettre l'accord des tuyaux par ralentissement puis élimination de ces battements lors de l'unisson.

Lorsque plusieurs jeux sont tirés simultanément, il existe de légères différences de hauteur entre les différents jeux. Pas assez pour que ces jeux soient faux entre eux mais assez cependant pour que les battements des accords deviennent suffisamment complexes et imprévisibles pour que l'oreille cesse de les percevoir.

Dans l'Orgue électronique habituel, au contraire, les battements s'effectuent sur la grille d'une lampe de radio, ils ont un rythme précis dépendant de l'accord, mais immuable pendant l'accord, et les deux oreilles étant sensiblement à la même distance du haut-parleur, l'espace ne les atténue presque pas.

Si plusieurs jeux de même hauteur sont tirés simultanément, ces jeux étant liés entre eux par les phrases fixes (même générateur) l'effet n'est en rien atténué et des accords dissonants acceptables entre tuyaux ne le sont plus à l'Orgue électronique.

LE REMEDE

Dans *l'Orgue de Synthèse,* les haut-parleurs sont mobiles entre eux et par rapport à l'auditeur (haut-parleurs oscillants ou tournants). Désormais, les phases varient perpétuellement et les battements se présentent avec la plus parfaite anarchie, donc non décelables à l'oreille et les accords d'un seul jeu sont aussi bons que ceux d'un petit chœur dans l'Orgue à tuyaux. A la limite, des accords trop dissonants à l'Orgue à tuyaux passeraient à *l'Orgue de Synthèse.*

LA MACHINE PARLANTE

Même si tous les problèmes de synthèse des sons étaient résolus, il serait impossible de reproduire les sons de l'Orgue dans leur étendue et leur intensité au moyen des haut-parleurs ordinaires parce que :

a) *LES ACCORDS*

On constate que lors de l'accord de 3 notes par exemple, bien que l'énergie rayonnée ne soit que trois fois la puissance d'une seule, la place occupée dans un canal électronique est 9 fois la puissance d'une note seule. On voit donc que l'énergie électronique est mal utilisée.

b) *L'ETENDUE*

L'Orgue doit reproduire linéairement et sans distorsion toutes les fréquences comprises entre 32 et 14.000 pps. Aucun haut-parleur ne peut assurer

ce travail. De plus, il y aurait intermodulation entre les fréquences basses et de grande énergie de la pédale et des aiguës ténues et cristallines.

6) *LES ONDES*

Les tuyaux donnent naissance à des ondes sphériques qui se propagent dans toutes les directions et ne sont pas sensibles aux échos. Les haut-parleurs émettent des ondes planes génératrices d'échos désagréables.

CONCLUSION

La réalisation de l'Orgue de synthèse a exigé la mise en place d'une nouvelle machine parlante dont voici brièvement résumées les principales caractéristiques.

1. — *LE CANAL DE BASSE.*

De 32 à 250 pps a pour but de rayonner des énergies considérables de l'ordre de 15 watts acoustiques avec une linéarité absolue. Ce résultat est obtenu au moyen de 4 haut-parleurs à bobines longues et membranes à suspension en peau de chamois.

Actionnant un vaste pavillon avec un taux de décompression de 50 % et un déphasage négligeable jusque 400 pps, cet ensemble atteint grâce à un fonctionnement pratique en pistonphone un rendement électro-acoustique de 70 %. Il permet à la basse de flûte de 16 de pédale de se développer sans distorsion.

Ce canal est attaqué par un ampli de 30 watts modulés amorti pour un taux de contre-réaction extrêmement élevé.

2. — *CANAUX D'AIGUES*

De 250 à 15.000 pps, cette reproduction est confiée à 8 haut-parleurs spéciaux (1) qui peuvent être considérés comme supérieurs aux meilleures productions américaines. Elliptiques et exponentiels, ces reproducteurs émettent des *ondes gauches, donc sans effet directif* ainsi qu'en témoignent les mesures du C N E T. Le champ très élevé et le baguage des masses polaires donnent une impédance pratiquement indépendante de la fréquence jusque 15.000 cycles. Leur courbe de réponse est exceptionnellement satisfaisante, chacun des quatre canaux d'aiguës est alimenté par un amplificateur de 30 watts modulés linéaire et très amorti. Chaque canal a un rendement électro-acoustique de 20 % environ.

(1) Ces haut-parleurs sont de fabrication française.

3. — *LA RECONSTITUTION DES BATTEMENTS.*

Malgré les canaux séparés, les effets de chœur seraient insuffisants, aussi les 4 canaux d'aiguës sont-ils animés d'un lent mouvement de rotation interdisant la formation d'un réseau d'ondes stationnaires stables.

L'évolution constante du réseau se combine avec les battements de la gamme tempérée pour donner des résultantes complexes dont le rythme totalement imprévisible varie avec chaque accord. Il y a de légers battements entre les différents octaves d'une même note.

LA TECHNIQUE DE *L'ORGUE DE SYNTHESE*

Nous réservons aux revues spécialisées la description et l'analyse des moyens techniques employés dans cette réalisation, aussi n'en dirons-nous ici que quelques mots.

Le principe général est celui de l'inscription sous forme d'oscillogrammes concentriques, des enregistrements d'un nombre suffisant de tuyaux d'Orgue sur chacun des 12 générateurs correspondant chacun à une note : ut, ut dièze, ré, etc... (voir figure p. 196).

Ces 12 générateurs comportent chacun en regard des oscillogrammes gravés par photogravure, un analyseur composé d'un disque en plexiglas argenté recuit, assemblé à un axe tournant dans des roulements à billes de haute précision. Le disque porte un certain nombre de rectangles rayonnants gravés. La lecture se fait donc par le passage à un rythme précis des rectangles devant les oscillogrammes.

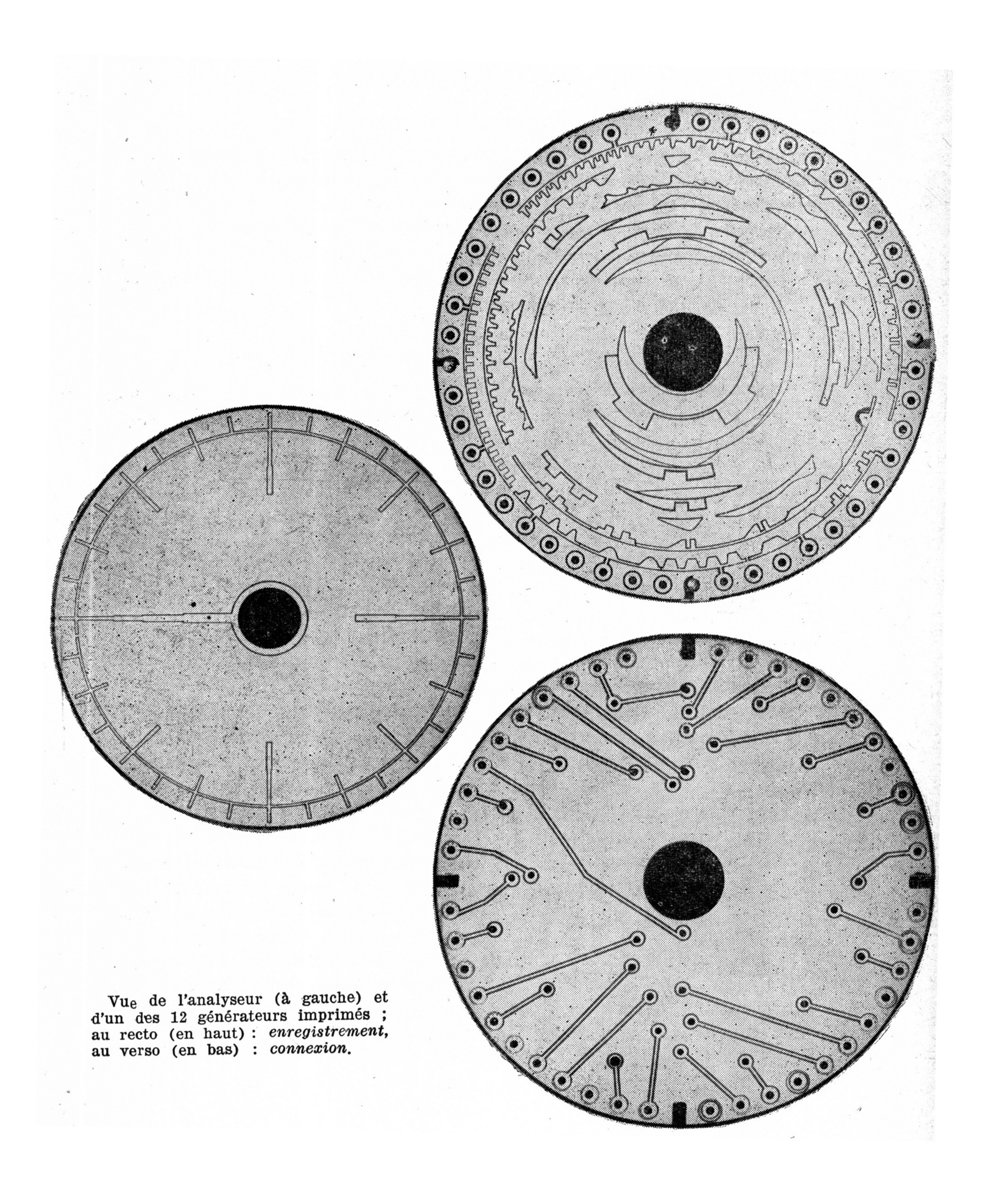
Il s'agit, en quelque sorte, d'autant de condensateurs variables qu'il y a d'enregistrements de tuyaux.

Il est bien évident que le dispositif ne comportant aucun frottement est stable dans le temps.

Le fait pour l'analyseur de tourner entre des gravures n'engendre naturellement aucune tension.

Par contre si un des oscillogrammes est porté à une certaine tension, un potentiel oscillant apparaît entre le rotor et la masse. Fait essentiel, ce potentiel est exactement proportionnel à la tension d'excitation et de forme rigoureusement semblable à l'oscillogramme qui lui a donné naissance.

On conçoit qu'un instrument qui joue des enregistrements de tuyaux, qui est maître de l'harmonisation (tensions continues d'excitation) et dont la polyphonie se crée dans l'espace a quelques chances de ressembler à l'Orgue à tuyaux dont il est la synthèse.



Vue de l'analyseur (à gauche) et d'un des 12 générateurs imprimés ; au recto (en haut) : *enregistrement*, au verso (en bas) : *connexion*.

J. A. DEREUX

EN MANIERE DE CONCLUSION

La brève description ci-dessus ne donne naturellement aucune idée des problèmes de tous ordres qui ont dû être résolus, particulièrement en mécanique de haute précision. Des machines nouvelles ont même dû être créées pour l'usinage et l'assemblage de plastiques avec des tolérances qui paraissaient inconcevables tels que ± 0,005 mm sur des épaisseurs et 30" sur des assemblages de plastiques hétérogènes.

Nous pensons qu'il était nécessaire d'informer le monde de la musique de nos travaux et espérons un bon accueil de celui-ci.

J.A. DEREUX

L'orgue à tuyaux

INTERVENTIONS DE

M. Félix Raugel, vice-président de la Société Française de Musicologie.
M. de Amezua, organiste et facteur d'orgues (Espagne).
M. Gaston Litaize, organiste de l'Eglise Saint-François-Xavier (Paris).
M. Georges Robert, organiste de Notre-Dame de Versailles.
M. Norbert Dufourcq, Président de la Société de Musicologie et des « Amis de l'Orgue ».

Après les divers rapports et interventions ayant trait aux instruments électroniques : R.P. Fraile, Abbé Jeanneteau, Constant Martin, (qui a bien voulu nous donner un texte plus développé et précis de son intervention) et Dereux, dont un instrument électronique fût présente durant le Congrès en l'église du rite maronite de la rue d'Ulm, le lecteur prendra également connaissance avec intérêt des passages essentiels de quelques interventions en faveur de l'orgue à tuyaux. (N.D.L.R.)

M. Félix RAUGEL

« Dans ma jeunesse, j'ai été honoré de l'amitié de Léon Bloy; il me dit un jour : « Je n'ai jamais téléphoné de ma vie parce que je pensais que le diable pouvait être au bout du fil ». Dans l'orgue électronique, le diable réside en le haut-parleur. C'est donc une invention démoniaque dont l'exploitation doit être à jamais interdite à l'église.

« Aujourd'hui, un bourdon de 8 pieds coûte environ 200.000 francs; il vaut mieux, si l'on n'a pas le moyen de se payer un grand'orgue à tuyaux, se contenter d'un petit orgue à tuyaux de quelques jeux en prévoyant un agrandissement futur, plutôt que faire l'acquisition d'un instrument électronique. Il faut avoir des oreilles en bois pour pouvoir supporter la laideur sonore de l'engin en question ».

M. DE AMEZUA

« Etant d'abord organiste, puis facteur d'orgues à tuyaux et fabricant d'instruments électroniques, et aussi ingénieur, je dirai : « Si ces instruments doivent arriver, dans un avenir très lointain peut-être, à une perfection, ce n'est pas aujourd'hui que nous pouvons voir ce chemin ouvert ; il est absolument fermé pour l'instant... S'ils arrivent un jour à une perfection valable, je serai le premier à m'en réjouir. Mais, aujourd'hui, on doit se prononcer contre une propagande des *Orgues électroniques,* qui chercherait, à la faveur du décret de la Sacrée Congrégation des Rites, lequel a autorisé les *orgues électroniques* seulement dans des conditions extrêmement restreintes, à leur ouvrir totalement la porte des églises. »

M. Gaston LITAIZE

Pour M. Litaize, « Si l'orgue de la rue d'Ulm marque un progrès sensible sur les autres instruments, il n'en reste pas moins que, pour le moment, il n'est pas encore valable et qu'il faut l'exclure de nos Eglises catholiques ». Et de poursuivre : « Il faudrait tout de même admettre le principe que l'*orgue électronique* est un autre instrument que l'orgue à tuyaux. On a très souvent dit que le piano avait été le perfectionnement du clavecin. Personne ne croit plus à cela aujourd'hui : le clavecin est un instrument magnifique, le piano en est un autre. L'*orgue électronique,* s'il n'est pas valable aujourd'hui, peut, peut-être, le devenir demain. Alors, si vous le voulez bien, faisons confiance aux scientifiques, encourageons-les dans leur recherches et si, demain, on nous propose des instruments valables, nous verrons s'il y a lieu ou non de les admettre à l'église. Mais, pour aujourd'hui, alors que ces instruments ne sont pas encore valables, je propose de les exclure »... « Quant à l'harmonium, s'il n'a pas été condamné comme les instruments électroniques, c'est qu'il n'a jamais eu les mêmes prétentions ».

M. Georges ROBERT

M. Robert voudrait tirer « une modeste conclusion : les facteurs d'orgues, électroniciens reconnaissent actuellement que l'électronique a encore beaucoup de progrès à faire. Il semble donc qu'il y ait deux solutions : soit que l'électronique nous réserve un avenir merveilleux sur le plan d'un nouvel instrument, et l'avenir seul nous dira si cet instrument est valable, soit que les électroniciens se décident à considérer que l'électronique devra imiter l'orgue à tuyaux ; dans ce cas, les organistes d'orgues à tuyaux admettront l'*orgue électronique* le jour où, entendant dans une église les deux instruments, l'un à tuyaux, l'autre de synthèse, il ne pourront plus discerner l'un de l'autre.

A ce moment seulement l'orgue électronique pourra être admis. »

M. Norbert DUFOURCQ

« Pourquoi discuter d'un instrument qui a usurpé son nom ? Nous autres, historiens de l'orgue, nous défendons un instrument qui, depuis le VI[e] siècle, porte le nom d'Organum. Cet outil existe toujours : il est même en pleine vitalité. Il y a 25 ans, des physiciens, des ingénieurs, en admiration sans doute devant l'orgue de Schnitger et de Clicquot, ont voulu le copier. Or, il se trouve qu'ils n'ont pas copié, qu'ils ont apporté quelque chose de tout autre. Nous autres, organistes, nous ne jouerons jamais dans les Eglises, de tels intruments.

« Ma deuxième remarque sera d'ordre historique. Nous, organistes, qui travaillons depuis 30 ans à restaurer une formule d'orgue que nous croyons bonne (car il nous est apparu, après mûre réflexion, que l'orgue romantique de notre admirable Cavaillé-Coll faisait fausse route et qu'il était hors de la tradition), nous tous donc, qui retournons aux sources, écoutant les orgues de Poitiers et d'Auch, nous qui demandons des leçons à Schnitger, à Silbermann, qui nous efforçons aussi de retrouver et de ressusciter la vraie formule, celle de l'orgue classique — « organum plenum » disaient les Allemands et les Italiens — comment laisserions-nous de côté ce travail pour regarder un avenir que nous ne connaissons pas et qui, pour l'heure, ne nous apporte rien du tout, alors que notre travail nous apporte tout !... Si vous avez entendu des instruments comme ceux de Saint Eustache, de Saint Merry, et de Saint François Xavier, d'autres encore, vous serez d'accord que, sur de telles orgues notre littérature

organistique, depuis Landini jusqu'à Jehan Alain, peut être intégralement jouée.

« Troisième remarque : est-ce que, dans cette affaire, tout n'est pas une question de *goût* ? Et puisqu'il s'agit d'art, nous avons le droit d'avoir notre jugement. Que, de leur côté, les physiciens aient le leur quant à leurs appareils : cela nous est égal ! Mais nous, nous appartenons à la classe des artistes et nous prétendons qu'en dernier ressort le critère qui faut est le critère du goût. Pour ma part, je me rallie à l'heureuse formule de M. Robert : « Lorsqu'on nous mettra en présence des deux instruments, d'une part, l'électronique, de l'autre l'orgue à tuyaux, et que nous ne saurons plus distinguer lequel des deux vient de jouer, ce jour-là nous pourrons dire : Vive l'orgue électronique !

« Et, pour conclure avec Monsieur Raugel : « A tout jamais nous fermons la porte au diable ».

De son côté, M. l'Abbé Prim, Secrétaire Général du Congrès, a fait en substance les déclarations ci-dessous : « Un Congrès n'est pas un Concile, et, dans cette matière, doit tenir compte des directions disciplinaires de l'Eglise ; le goût même des meilleurs musiciens, critère trop relatif, ne peut être seul déterminant... La situation de fait n'a pas échappé à l'autorité ecclésiastique : les Orgues de l'Europe occidentale, trésor d'une richesse incomparable légué par les siècles passés, ne sont pas toujours accessibles pour beaucoup d'églises nouvelles; même leur entretien ne peut êtr assuré dans bien des cas ; les Pays de Mission ont dû faire une très large place aux instruments électroniques dont ils apprécient la valeur ; l'Amérique en fait un large usage, ainsi que le Président du Congrès panaméricain en a témoigné. On comprend dès lors qu'il est souhaitable d'adopter une attitude nuancée. » Et le Secrétaire Général conclut en espérant que les musiciens d'Eglise continueront d'en discuter dans un esprit très ouvert à des considérations dont on ne peut négliger l'importance et l'intérêt.

VI

LA POLYPHONIE SACRÉE

Quelques compositions de l'"Ordinarium Missæ" modernes

PAR

le Professeur Hellmuth Christian WOLFF

de l'Université de Leipzig

LA composition polyphonique de *l'Ordinarium Missae* a commencé aux XVe et XVIe siècles ; elle est parvenue à une grandeur rarement atteinte par la suite. La variation de la première partie de la Messe, du *Kyrie,* dans les quatre parties suivantes : *Gloria, Credo, Sanctus,* et *Agnus* fut la première forme cyclique de la musique européenne, ainsi que l'a récemment démontré le rapporteur dans son livre : « Die Musik der alten Niederländer ».

L'intérêt marqué de nos jours envers la musique d'église du XVe siècle s'éveilla dès le XIXe siècle avec l'enthousiasme témoigné à Palestrina. A l'opposé de la musique d'église du siècle dernier dont les tendances étaient romantiques, on s'oriente aujourd'hui vers des formes nouvelles qui, elles, sont strictement conformes à leur but, c'est-à-dire en étroit rapport avec la liturgie. Dans ce domaine, la forme de la messe joue un rôle particulièrement important, car elle est le centre de la liturgie chrétienne. Actuellement, le chant grégorien comme le style polyphonique sont une source heureuse dans la rénovation technique de ce sujet car ils permettent l'élimination du facteur subjectif qu'on trouvait dans la musique religieuse d'inspiration sentimentale.

On peut distinguer deux genres dans la composition des messes modernes :

1 — un genre purement liturgique, pouvant être employé pour la messe elle-même.

2 — un genre inspiré par la foi, dans lequel on cherche une expression subjective du texte de la messe, comme c'est le cas pour la *Missa Solemnis* de Beethoven.

Pour chacun de ces genres on donnera un exemple.

La *Messe* d'Igor Strawinsky, composée en 1948, est une œuvre « purement liturgique », estime le professeur Wolff. Au dernier plan, on reconnaît distinctement le texte de *l'Ordinarium* qui n'est plus seulement, comme aux XVIII[e] et XIX[e] siècles, un prétexte à belle sonorité. Cette claire compréhension de la déclamation, confiée à un choral mixte, est obtenue grâce au choix d'un orchestre de chambre composé seulement de dix instruments à vent, cinq bois et cinq cuivres. « Strawinsky réprime l'expression ; il n'écrit pas un *Gloria* et un *Sanctus* jubilant, mais cherche contemplation et concentration spirituelles ». Le compositeur donne aux voix un mouvement de mélodie diatonique sans, cependant, employer les mélodies du Chant Grégorien. Le texte est déclamé sur peu de tons (exemple, les mots « Laudamus te » du *Gloria*) ou même sur un seul, notamment dans le *Credo*. Strawinsky s'attache à souligner d'une façon nouvelle la simplicité de la déclamation en ne donnant jamais une impression banale. Renonçant à une mise en valeur expressive de chaque parole, il préfère accentuer la forme en général et prolonge les fins de phrases par des notes longues. De même le compositeur, dans la polyphonie, renonce-t-il à l'emploi conventionnel des formes telles que Canon, Fugue et Imitation ; la forme de sa polyphonie est sévère et sobre, souvent limitée à deux ou trois voix mais auxquelles sont confiées de riches variations. L'impression de monotonie est également évitée par l'emploi d'une harmonie neuve, d'accords audacieux et d'une tonalité libre. Aux cadences, le musicien préfère des accords de deux tierces comme fin, préparés par un art linéaire consommé.

Cette *Messe* vaut encore par sa diversité : après le Credo dont la forme est récitante, le *Sanctus* contraste par ses petites notes, port de voix, rythmique syncopée qui, sans aller jusqu'au jazz, laisse cependant apparaître une inclination pour de tels effets. Enfin, la clarté de la forme est, partout,

remarquable, ainsi du schéma mélodique constamment varié par les voix, technique déjà employée, voici plus de quatre cents ans, par Roland de Lassus.

« La *Messe* de Strawinsky, conclut le professeur Wolff, est un chef-d'œuvre classique de notre siècle. Elle s'appuie sur le Chant Grégorien et la polyphonie tout en apportant quelque chose d'absolument nouveau en correspondance avec le sentiment religieux et stylistique de l'homme actuel ».

La *Messe glagolitique* (1) de Léos Janácek, composée en 1926, nous donne un exemple de messe non-liturgique. Voulant trouver une forme nationale en même temps qu'une interprétation personnelle, Janâcek s'en tint, pour le choix du texte, à la pure tradition : il adopta l'*Ordinarium* intégral, mais dans une traduction en slavon d'église. Cette musique est si pure que, même sans la connaissance de la langue, l'œuvre produit une forte impression. Cela est dû, très particulièrement, semble-t-il, aux thèmes utilisés dont la mélodie, le rythme sont empreints de majesté et auxquels de systématiques répétitions donnent tant de relief. Il en résulte une grande unité de forme. Hormis dans quelques rares passages, Janácek renonce à s'inspirer du Chant Grégorien. Il préfère un chromatisme qui semble issu des styles wagnérien et brucknérien, mais que rehaussent d'audacieuses dissonances. Le compositeur commente le texte dans des préludes et, parfois, dans des interludes instrumentaux qu'il insère au milieu même de chaque partie.

« La *Messe glagolitique* de Janácek, estime le professeur H.-C. Wolff, est l'acte de foi subjectif et religieux d'un esprit passionné. Bien que le compositeur ait dit que sa messe n'était pas créée sur un fond religieux, cela n'implique nullement, comme certains l'ont prétendu, qu'elle n'ait aucun sens liturgique. »

Le rapporteur termine son exposé en citant quelques messes de jeunes compositeurs allemands ou suisses.

Depuis environ 1920, le style « *a cappella* » du XVI[e] siècle a été réutilisé dans des œuvres modernes par Henrick Lemacher et Hermann Schroeder. Il en résulte une polyphonie linéaire qui permet un développement de l'harmonie et du rythme modernes. Au nombre de ces œuvres, on citera la *Missa defensoris pacis* (1946) du Suisse, Benno Amman. Le compositeur s'y inspire très largement d'un choral du Moyen Age encore chanté aujourd'hui au monastère d'Einsiedeln.

Parmi les jeunes compositeurs allemands qui utilisent l'ancienne forme polyphonique, on citera Ernest Pepping, Hugo Distler, Kurt Thomas. Ainsi

(1) Glagolitique ou glagolska ?

la musique protestante contemporaine se rapproche-t-elle de la musique catholique moderne, les compositeurs protestants puisant à la même source.

Le rapporteur conclut en citant deux messes ne comportant pas de référence au texte et où l'*Ordinarium* est joué sous une forme purement instrumentale. La première est une *Messe d'orgue à deux voix* de Herman Schroeder, œuvre toute liturgique ; la seconde est la *Sinfonia da Missa* de Hellmuth Christian Wolff (1949) pour orchestre. Cette œuvre utilise la gamme dodécaphonique dans le *Kyrie,* la Fugue dans le *Credo,* une triple Fugue (symbole de la Trinité) dans le *Sanctus* ; deux mélodies chorales sont exécutées simultanément comme double *Cantus firmus,* ce sont : « Grosser Gott wir loben dich », très connu dans l'église catholique et « Lobe den Herren », principalement chanté par les protestants.

« Ce rapprochement, conclut l'auteur de l'œuvre, symbolise celui des deux grandes églises chrétiennes de notre époque. »

Hellmuth Christian WOLFF

VII

LE CHANT POPULAIRE RELIGIEUX

La valeur catéchétique du chant populaire

PAR

le R. P. Joseph GELINEAU s.j.

LA célébration du culte chrétien peut se rattacher à deux paroles du Seigneur : celle de la Cène : « Faites ceci en mémoire de moi » (1); celle de sa dernière apparition : « Allez, enseignez toutes les nations, les baptisant au nom du Père et du Fils et du Saint Esprit » (2). D'où il ressort, entre autres conclusions, que la Liturgie comporte deux aspects : l'un est opération d'un mystère et histoire du salut qui s'accomplit dans le sacrement; l'autre est annonce de ce même mystère, soit comme préparation à sa célébration sacramentelle dans la catéchèse, soit comme déclaration de l'action mystérieuse contenue dans la parole qui accompagne le rite.

Ces deux aspects (3) se retrouvent analogiquement dans l'acte du chant sacré « qui occupe une place principale dans le déroulement des cérémonies et des rites » (4). Lorsque le Christ a chanté la bénédiction rituelle au repas de la Cène, d'une part il célébrait l'*Eucharistia,* c'est-à-dire le mystère de louange et d'action de grâce (que signifie à sa manière le chant); d'autre part il prononçait des paroles qui donnaient le sens de ce qu'il accomplissait. Il en est encore ainsi au moment ie plus éminent de toute musique sacrée chrétienne qu'est l'anaphore ou préface de la messe, et le chant de la consécration dans les rites orientaux. De la même manière, lorsque l'assemblée liturgique chante un *Credo,* elle s'unit d'abord à la profession de foi de l'Eglise qui est un mystère liturgique, mais elle exprime aussi en paroles intelligibles le contenu de sa foi.

Je n'ai à traiter ici et brièvement que du second aspect du chant sacré : l'annonce du mystère qu'il contient. En outre, je ne dois aborder qu'une partie de cette annonce : non celle qui est faite par le célébrant ou par les ministres, mais celle qui est contenue dans le chant du peuple. Il était pourtant nécessaire de rappeler premièrment que la valeur du chant sacré ne se réduit pas à son contenu intelligible, mais qu'il tire son efficacité propre de son intégration à la célébration liturgique; et en second lieu, que le caractère hiérarchique de la célébration liturgique met au premier plan le chant du célébrant et des ministres, quand leur chant constitue une action rituelle proprement dite.

Le sujet ainsi délimité appelle encore plusieurs remarques. Il ne faudrait pas, d'abord, conclure du primat du mystère dans l'action liturgique que l'aspect d'annonce est secondaire ou négligeable dans le chant sacré. Le propre du mystère chrétien, comme nous rappelle Saint Paul (5), est qu'il doit être manifesté et dévoilé à tous en Jésus-Christ et son Eglise. Nos rites, ajoute Saint Augustin, ne sont point des rites magiques comme ceux des païens, mais ils sont simples, faciles et accessibles à tous (6). C'est la raison pour laquelle il n'est de musique vraiment liturgique que du chant, c'est-à-dire que la parole est essentielle au rite musical chrétien.

Il ne faudrait pas conclure davantage, du fait que le chant sacré est d'abord la fonction du célébrant et des ministres, que celui de l'assemblée soit facultatif. L'Eucharistie du Seigneur est aussi le sacrifice de l'Eglise, et la prière liturgique est la prière de l'Eglise. Un *Amen* ou un *Kyrie eleison* de l'Assemblée sont partie intégrante de la célébration et la liturgie les contient expressément, bien qu'elle puisse s'en passer parfois, comme elle peut se passer du chant en certains cas. La musique, dit plusieurs fois l'Encyclique *Musicae Sacrae,* doit accompagner « aussi bien la voix du prêtre offrant le Sacrifice que celle du peuple chrétien qui loue le Tout-Puissant » (7).

En troisième lieu, le chant sacré, qui trouve sa pleine réalité dans la liturgie, n'y est pourtant pas enfermé. Il la précède normalement durant le temps de la catéchèse; il la prolonge dans la vie chrétienne qui doit être toute entière « chant d'action de grâce » comme le veut Saint Paul (8). Traitant donc de la valeur catéchétique du chant populaire, nous aurons d'abord devant les yeux le chant de l'Assemblée liturgique, mais aussi le chant des chrétiens dans leurs réunions de prières diverses. L'Encyclique désigne ce dernier sous le nom de *Chant religieux populaire* (9).

Traitant enfin de la valeur catéchétique du chant populaire religieux, nous devons considérer comment il est un précieux auxiliaire pour l'initiation à la foi et pour le développement de cette foi. Il serait insuffisant d'entendre par là ce qu'il contient d'enseignement notionnel. De même que la catéchèse doit informer la vie de foi, le chant sacré doit favoriser la vie chrétienne et obtenir, pour prendre les termes mêmes de l'Encyclique, « cet effet que les Fils de l'Eglise, animés d'une foi plus ferme, d'une espérance plus vive, d'une charité plus ardente, rendent dans les églises, et même en dehors des édifices sacrés, l'hommage de louanges dues à Dieu » (10).

Ces réflexions faites, nous dégagerons premièrement l'enseignement de l'Encyclique *Musicae Sacrae* sur la valeur catéchétique du chant populaire; nous l'illustrerons en second lieu par plusieurs traits empruntés à la tradition de l'Eglise. Nous conclurons enfin en appliquant cet enseignement à la situation actuelle de notre époque.

I — L'ENSEIGNEMENT DE L'ENCYCLIQUE « MUSICAE SACRAE »

De nombreuses fois et abondamment, l'Encyclique *Musicae Sacrae* revient sur le bienfait du chant pour les fidèles. Je n'ai pas à exposer ici la valeur pastorale du chant sacré en général, ce qui a été fait par le R.P. Roguet, ni la place du chant des fidèles dans le culte, sujet traité par le professeur Agustoni, mais à dégager ce qu'il apporte précisément à la catéchèse.

Il faut placer en premier lieu ce que le Saint Père a appelé dans son discours aux congressistes d'Assise, « la participation aussi active et intelligente que possible » des fidèles à l'action sacrée (11). A la participation active, qui est le fait même du chant des fidèles, déjà demandée par Saint Pie X (12) et par Pie XI (13) et plusieurs fois rappelée par Pie XII (14), le Saint Père ajoute l'adjectif *intelligente*. C'est-à-dire que l'Eglise veut que l'action mystérieuse et sacrée ne soit pas privée de sa valeur intrinsèque d'annonce. Dans la liturgie solennelle tout d'abord, le Souverain Pontife exhorte, à la suite du Concile de Trente, à fournir les explications nécessaires « pour que les chanteurs et le peuple chrétien comprennent bien le sens des paroles liturgiques qui sont liées à la musique » (15). Puis il invite à user, à côté du chant proprement liturgique, de chants en langue vivante, par exemple « dans les messes non solennelles, où ils peuvent remarquablement aider les fidèles à assister au Saint Sacri-

fice, non comme des spectateurs muets et inertes, mais en accompagnant l'action sacrée avec leur esprit et leur voix, à unir leur piété avec les prières du prêtre, à condition que ces chants soient bien adaptés à chaque partie du Sacrifice. Nous avons appris avec beaucoup de joie que cela se pratique déjà dans de nombreuses régions du monde catholique » (16).

En second lieu, le chant religieux populaire a une valeur catéchétique proprement dite que l'Encyclique met en relief. Il s'agit, précise-t-elle, « de chants composés la plupart du temps dans la langue du peuple » (17). Ils ont l'avantage « de se fixer dans la mémoire presque sans effort ni fatigue, et, en même temps que les modulations, les paroles et les idées s'impriment dans l'esprit; ces cantiques sont souvent répétés et plus profondément compris. Il s'ensuit donc que les jeunes enfants, en apprenant dans l'âge tendre ces chants sacrés, sont eux aussi remarquablement aidés dans la connaissance, le goût et le souvenir des vérités de notre foi, et, de la sorte, l'apostolat catéchistique en retire de sérieux avantages » (18). Le Saint Père met ici en valeur la pénétration plus intime du message révélé due au chant. Son efficacité découle à la fois du rythme qui apporte à la parole la puissance poétique et la force mnémonique, à la mélodie qui lui donne plus de charme et de goût, à la langue maternelle qui est la forme même de notre manière de sentir et de parler. La Parole de Dieu doit, en effet, pénétrer jusqu'au plus intime de notre être pour que soyons tout entiers *évangélisés*. Plus loin, le Saint Père précise l'usage de ces chants : « Dans les cérémonies non strictement liturgiques, ces cantiques religieux... peuvent remarquablemnt contribuer à instruire le peuple chrétien et à l'imprégner d'une piété sincère » (19). Par trois fois, il insiste sur leur importance dans la formation des enfants : « Ils pourront être particulièrement utiles lorsqu'il s'agira d'instruire les enfants dans la vérité catholique » (20). « Que ceux qui sont chargés des enfants ne manquent pas d'utiliser ces secours efficaces » (21). Le temps du catéchisme, moment important de la catéchèse chrétienne, doit donc profiter largement du bienfait du chant.

L'Encyclique fait allusion, en dehors de la liturgie normalement destinée aux fidèles, et avant même la catéchèse proprement dite, au rôle missionnaire du chant chrétien qui peut « attirer » le peuple (22). « Ce genre de musique religieuse populaire offre une aide puissante à l'apostolat catholique et doit donc être cultivé et encouragé avec tout le soin possible » (23). En pays de mission spécialement, les infidèles peuvent être sensibles à la beauté du chant chrétien. « Il est merveilleux de voir combien beaucoup de ces peuples, confiés au soin des missionnaires, apprécient les

mélodies musicales et comment ils rehaussent par des chants sacrés les cérémonies consacrées au culte des idoles » (24). Il ne faut pas négliger ces pierres d'attente qu'offre toute culture musicale à l'édification de la foi.

Ainsi, dans la célébration du culte d'abord, soit par le chant liturgique lui-même, soit par les chants qui accompagnent l'action sacrée, puis dans la catéchèse et le catéchisme ensuite, par les cantiques qui véhiculent le message chrétien, enfin dans l'apostolat missionnaire, par le témoignage d'un art musical ou les chants d'inspiration chrétienne, l'Encyclique nous montre tous les fruits qu'on peut tirer du chant sacré pour étendre la foi.

II — LA TRADITION DE L'EGLISE

La tradion de l'Eglise, toute entière sous-jacente à la doctrine formulée par l'Encyclique *Musicae Sacrae,* peut être utilement alléguée pour en illustrer l'enseignemnt, d'abord en dégageant quelques faits historiques, puis en cherchant la signification qui leur a été donnée.

Les missionnaires de tous les temps ont fait appel au chant sacré pour propager ou défendre la vraie foi. Dès les premiers siècles, des hérétiques ayant recouru à ce puissant moyen de prosélytisme, les Pères leur opposeront des cantiques orthodoxes, faisant ainsi de ce qui avait été au service de l'erreur, le meilleur rempart de la Vérité révélée.

Pour ne rappeler que quelques noms parmi les plus illustres, Saint Ephrem, diacre d'Edesse, combat les erreurs de Bardesane diffusées en chansons, en composant comme lui, et semble-t-il sur les mêmes mélodies populaires, ses *madrasché,* ou hymnes métriques, qui sont à la fois des chefs-d'œuvre de poésie et de doctrine. L'Eglise syrienne conservera la tradition du chant populaire créé par Saint Eprem, non seulement avec ses hymnes, mais aussi dans les *mêmorié* ou homélies métriques, faciles à mémoriser, qui transmettent, sur des mélopées simples, la doctrine chrétienne.

Au début du IVe siècle, les Ariens ayant imaginé de composer pour le peuple des refrains qui propageait les slogans de l'hérésie, Jean Chrysostome, alors prêtre d'Antioche, se sert du même moyen pour confirmer l'orthodoxie : il organise le chant des fidèles en deux chœurs qui alternent des compositions populaires articulés sur des psaumes. On a vu là, au témoignage de l'historien Socrate, l'origine de l'antiphonie chrétienne (25). Dans cette ligne viendront plus tard les tropaires *byzantins* et les *antiennes*

latines. Ces brèves compositions unitaires étaient, à l'origine, des refrains inlassablement répétés entre versets de psaumes, paraphrasant l'Ecriture Sainte ou exposant les mystères liturgiques qui pénétraient ainsi dans les cœurs de tous.

En Occident, c'est au grand évêque de Milan, Saint Ambroise, que revient surtout la paternité d'une forme de chant sacré populaire qui était destinée aux plus grands développements : l'hymne. Afin que son peuple « ne succombât point à l'ennui » (26), il composa sur les mètres les plus simples, et sans doute sur des mélodies déjà connues, ces admirables chants dont plusieurs sont encore dans notre liturgie romaine. Tout le Moyen Age s'est nourri de cette veine, farcissant les hymnes, puis les tropes et les proses, de textes en langue vulgaire, quand vint l'âge des langues romanes.

Les apôtres des peuples barbares évangélisaient aussi par le chant. L'admirable *Faêd Fiada*, attribué à Saint Patrick, rendait présent à l'esprit des marins Irlandais, le Christ sur leurs navires. Saint Adalbert de Prague compose pour les Moraves le fameux *Boga Rodziska* qui devint le chant national des Polonais.

Dans l'immense œuvre de recatéchèse des masses ignorantes par la Contre-Réforme, le cantique tint une place considérable. Un Père Michel Coissard, au début du XVII° siècle, en justifie la valeur intrinsèque et traditionnelle dans son traité du chant sacré, (27) et met en chants populaires toute la doctrine chrétienne, en même temps qu'on traduit les hymnes et les psaumes. Par la suite, tous les prédicateurs de missions populaires continueront d'user de ce puissant moyen.

Le temps manque pour dire tout ce que les missionnaires du monde entier ont entrepris dans ce domaine. Mais c'est assez pour nous convaincre que, parmi les tâches de la musique sacrée, la propagation de la foi au moyen du chant populaire est l'une des plus chères à l'Eglise et que les musiciens d'Eglise ne peuvent s'en désintéresser au profit du seul art savant. L'Eglise tient autant à l'un qu'à l'autre, mais le plus précieux est peut-être pour elle celui-là qui touche de plus près la vie de ses fils dans l'expression immédiate de leur foi, soit dans la liturgie, soit en deça et au delà de la liturgie.

De cet attachement au chant sacré, les Pères et les Docteurs de l'Eglise, ainsi que les Maîtres spirituels, dégagent la signification et nous fournissent abondamment la raison. C'est d'abord le bénéfice qu'en retire la foi. L'art, en effet, n'a jamais sa fin en lui-même; il n'est que moyen pour l'homme. Or, parmi tous les fruits qui découlent du chant spirituel, rete-

nons celui qui touche plus particulièrement à notre sujet et qui apparaît comme l'un des principaux : l'illumination de l'esprit.

Dans son brillant Livre premier du Protreptique, sur le « chant nouveau », Clément d'Alexandrie oppose déjà au chant des Orphée, Amphion et Arion qui n'a pu conduire les hommes qu'à la servitude des ténèbres, le chant véritable du Logos de Dieu. Ce divin « instrument », par son « chant nouveau », « instruit, exhorte, avertit, sauve » (28) ; il est « la lumière de vérité » qui devait délier « une fois devenu Bonne Nouvelle, le silence mystérieux des secrets prophétiques » (29). En un mot, conclut-il, la caractéristique du chant chrétien est d'être *logikos*, c'est-à-dire « raisonnablement spirituel » et « ouvert par la clé de la foi » (30).

Plus tard, Saint Ambroise, parlant de la psalmodie, explique : « Dans le psaume concourent en même temps la doctrine et la grâce; on chante pour sa joie, on reçoit un enseignement; les préceptes inculqués avec violence ne demeurent point; mais ce que tu auras appris d'une façon agréable ne disparaîtra plus, une fois bien introduit dans l'esprit » (31).

Le caractère illuminateur du chant chrétien est un thème que l'on pourrait illustrer d'innombrables citations empruntées à tous les âges de l'Eglise et qui a trouvé sa forme décisive dans la Règle de Saint Benoît : « *Mens nostra concordet voci nostrae* » (32). Les auteurs se réfèrent souvent sur ce point à l'enseignement de Saint Paul dans le 1er Epitre au Corinthiens : « Je prierai avec l'esprit, mais je prierai aussi avec l'intelligence; je chanterai avec l'esprit, mais je chanterai aussi avec l'intelligence » (33).

Cet accord de l'esprit avec ce qu'exprime la voix est sans doute susceptible de formes diverses, depuis l'union d'intention à ce que veut dire l'Eglise jusqu'à la claire intelligence de ce qui est dit. Fort différents aussi sont les besoins des fidèles à cet égard. Mais le souci constant de l'Eglise d'évangéliser toujours plus largement et plus profondément les hommes est une invitation pressante pour les apôtres du chant sacré, à ne point négliger ce que ce chant doit normalement procurer à tous : la transmission d'un message de foi aux esprits des croyants.

CONCLUSION : TACHES ACTUELLES

Il nous faut remarquer en concluant combien la doctrine du Saint Père, mettant en relief la valeur catéchétique du chant religieux populaire, prend une importance particulière à l'époque qui est la nôtre. Les besoins

actuels de l'Eglise, nous dit en effet l'Encyclique, ont été l'une des raisons de promulgation (34). Or, les meilleurs apôtres de notre temps, et le Saint Père lui-même en de nombreuses occasions, ont insisté sur la tâche primordiale de l'évangélisation. Les mystères de notre foi sont ignorés ou mal connus par un grand nombre et même par des baptisés. Dans l'œuvre de rechristianisation entreprise par l'Eglise, le chant sacré doit jouer un rôle important, aujourd'hui comme par le passé, et notamment dans les milieux populaires. S'attachant aux enseignements pontificaux, les responsables de la Musique Sacrée auront donc à cœur de ne pas négliger cet aspect grave et important de leur mission.

Notre tâche, il est vrai, sera facilitée par l'avidité que manifestent à cet égard beaucoup de fidèles et parmi les meilleurs. Le Saint Père s'est plu à reconnaître la part des fidèles dans le renouveau liturgique qu'il appelle « un passage du Saint Esprit dans son Eglise pour rapprocher davantage les hommes des mystères de la foi » (35). Et il ajoute : « La contribution que la Hiérarchie et celle que les fidèles apportent à la liturgie ne s'additionnent pas comme deux quantités séparées, mais représentent la collaboration des membres d'un même organisme, qui agit comme un seul être vivant » (36). Nous avons recueilli attentivement l'enseignement de la Hiérarchie. Nous devons en même temps être ouverts aux besoins légitimes des fidèles qui désirent une participation *plus active et plus intelligente* au culte. Les deux renouveaux liturgique et biblique qui s'accomplissent dans nos paroisses sont une base solide pour une action en faveur du chant sacré : beaucoup de fidèles désirent chanter, et ils désirent chanter pour nourrir leur foi; ils ont faim de la Parole de Dieu et des mystères du Christ.

Cependant, le travail à accomplir est considérable. Combien de chrétiens, en effet, sont indifférents à exprimer et à nourrir leur foi par le chant sacré ! Et parmi ceux qui le désirent combien ignorent comment le faire dignement et en conformité avec la Tradition de l'Eglise ! Souvent ils ne savent pas chanter; parfois ils ne savent que chanter. Notre tâche est donc d'éduquer l'Assemblée liturgique à un chant populaire digne de l'Eglise ; de fournir à chaque Assemblée ce qui correspond à ses justes besoins; de créer, si besoin est, le répertoire qui lui manque. A côté des exigences musicales requises dans le chant populaire, cette entreprise suppose d'abord chez ses ouvriers, un réel zèle apostolique en sorte que nous ne soyons pas seulement, comme le demande l'Encyclique « des artistes et des maîtres ès arts, mais encore des ministres de notre Seigneur Jésus

Christ » (37). Elle demande en outre une compétence à la fois théologique, scripturaire, liturgique et littéraire, d'autant plus grande que notre époque est justement plus exigeante sur la qualité de sa foi et sur la qualité de son expression. Les ouvriers vraiment compétents adonnés à cette tâche et versés dans ce secteur sacré sont encore rares et insuffisamment préparés. On traite souvent le chant populaire en parent pauvre de l'art musical sans prendre garde que, dans la musique sacrée, il est au premier plan. Cependant , les besoins paroissiaux urgents et immédiats dans ce domaine, se satisfont souvent encore de solutions de fortune. Il est trop facile de les critiquer si on ne s'attache pas en même temps à les combler, dans la mesure où ils sont essentiels à la vie de l'Eglise.

Puissent les appels pressants du Saint Père être entendus de chacun de nous et son vœu réalisé : « Que le peuple chrétien commence à chanter dès cette terre ce cantique de louanges qu'il chantera éternellement dans le ciel : A Celui qui est assis sur le trône et à l'Agneau, louange, honneur, gloire et puissance dans les siècles des siècles » (38).

JOSEPH GELINEAU, s. j.

NOTES

1) I Cor. 11, 25.

2) Mt 28, 19.

3) Que l'on peut rapprocher du « *depositum gratiae* » et du « *depositum fidei* » dont parle Pie XII dans le discours aux Congressistes d'Assise. AAS 1956 p. 713.

4) « Haec vero (musica sacra) in ipsis caerimoniis sacris et ritibus exsequendis praecipuum quemdam obtinet locum » AAS 1956, p. 12, § 2. N. B. Les citations de l'Encyclique *Musicae Sacrae* sont faites dans le cours de ce rapport, suivant la traduction française officielle reproduite dans la « Documentation Catholique ».

5) Rom. 16, 25-26 ; Eph. 1, 9.

6) De doctrin. christ. L. III, ch. 9.

7) « Ut voces sive sacerdotis offerentis, sive populi christiani Summum Deum laudantes pulcherrimis suis modulationibus suisque fulgoribus decoret et exornet » loc. cit. p. 12, § 3. Ibid. infra p. 13, § 2 : « ut sacerdotis divina victima litantis vocem dulci comitatur sono, ejusque appellationibus cum populo adstante laete respondeat. » cf. p. 21, § 2.

8) Col. 3, 15.

9) « Cantus religiosi populares » ibid. p. 20, § 2. Cf. p. 13, § 3 et alibi.

10) « Atque adeo pro sua parte feliciter efficiat ut Ecclesiae fili firmiore fide, spe vigentiore, flagrantiore caritate Deo Uni et Trino in sacris aedibus tribuant laudes... etiam extra sacri templi... Ibid. p. 25, § 1.

11) AAS 1956, p. 716, § 1.

12) Motu proprio « Fra le sollecitudini » Acta Pii X, vol. I, p. 77.

13) Const. Apost. « Divini Cultus » AAS 1929, p. 33-41.

14) Notamment dans l'Encyclique *Mediator Dei*. AAS 1947, p. 552.

15) « Ut autem cantores populusque christianus recte intellegant quae liturgica verba modulationibus musicis illigata significent, placet Nobis hortationem usurpare a Patribus Concilii Tridentini adhibitam... » Loc. cit. p. 17, § 2.

16) « In sacris non sollemniter celebratis mirum in modum juvare possunt, ut christifideles Sancto Sacrificio non tantum ut muti et quasi inertes spectatores assistant, sed sacram actionem mente et voce comitantes suam pietatem cum sacerdotis precibus coniungant, dummodo cantus illi singulis Sacrificii partibus recte aptentur, ut in multis orbis catholici regionibus jam fieri magno cum gaudio novimus ». Ibid. p. 20, § 2.

17) « Cantus religiosi populares, plerumque lingua vulgari concepti ». Ibid. p. 20, § 2.

18) « Horum enim cantuum, qui plerumque vulgari sermone concepti sunt, modulationes nullo paene nisu ac labore memoriae imprimuntur, atque simul cum modulationibus verba quoque et sententiae menti inhaerent, saepe repetuntur, penitius intelleguntur. Quo fit, ut etiam pueri et puellae, tenera aetate ejusmodi sacros cantus ediscentes, iis ipsis egregie iuventur, ut fidei nostrae veritates cognoscant, gustent, memoria teneant, atque ita catecheseos ministerium non parum proficiat. » Ibid. p. 13-14.

19) « In ritibus autem non plene liturgicis ejusmodi cantica religiosa... egregie conferre possunt ad populum christianum salutariter alliciendum, erudiendum, sincera pietate imbuendum, ac sancta denique laetitia implendum. » Ibid. p. 21, § 2.

20) « Ea autem potissimum utilia esse poterunt cum de pueris et puellis agitur ad veritatem catholicam informandis, itemque de juventutis consociationibus et de piarum sodalitatum conventibus, ut non semel experientia manifeste ostendit. » Ibid. p. 21, § 2.

21) « Qui religiosae puerorum et puellarum institutioni praesunt, his efficacibus adjumentis devito modo uti ne omittant, et iuventutis catholicae moderatores eadem prudenter in munere gravissimo ipsis concredito usurpent. » Ibid. § 3. Cf. encore p. 14, § 1.

22) Cf. note 19.

23) « Quare hi quoque religiosi concentus populares apostolatui catholico validum praebent adiumentum omnique cum cura colendi atque promovendi sunt. » Ibid. p. 14, § 1.

24) « Multi ex populis Missionalium ministerio concreditis mirum quantum delectantur musicis modulationibus et caerimonias idolorum cultui dedicatas cantu sacro exornant. » Ibid. p. 22, § 2.

25) P.G. 67, 690.

26) St Augustin, Confess. 9, 7.

27) Coyssard s.j. « Traité du profit que toute personne tire de chanter en la doctrine chrétienne », Lyon 1608.

28) Protrept. 1, 6, 2.

29) Ibid. 10, 1.

30) Ibid. 10, 3.

31) « Certat in psalmo doctrina cum gratia simul. Cantatur ad dilectionem, discitur ad eruditionem. Nam violentiora praecepta non permanent : quod autem cum suavitate perceperis, id, infusum semel praecordiis, non consuevit elabi. » (Homil. in ps. I).

32) Regula ch. 25.

33) I Cor. 14, 15.

34) Op. cit. p. 5.

35) Discours aux congressistes d'Assise. AAS 1956, p. 712, § 1.

36) Ibid. p. 714, § 2.

37) « Magni igitur hoc suum munus aestiment, quo quidem non solum artifices sunt et artis magistri, sed etiam Christi Domini ministri et in apostolatu adjutores, atque hanc sui muneris dignitatem moribus etiam et vita profiteantur. » Op. cit. p. 14, § 2.

38) « Atque ita fiat ut plebs christiana iam hic in terris illud laudis canticum canere incipiat, quod in aeternum cantabit in caelo : « Sedenti in throno et Agno benedictio et honor et gloria et potestas in saecula saeculorum » (Apoc. 5, 13). Ibid. p. 21-22.

Qualité musicale et chant populaire

PAR

Mr l'Abbé Pierre KAELIN

Directeur du Chant religieux, (Diocèse de Fribourg, Genève et Lausanne)

DES l'abord, l'abbé Kaelin tient à préciser qu'il ne s'agira pas de tout le chant populaire religieux mais seulement du *chant des fidèles*. Le rapporteur se propose de donner une définition de la notion d'art populaire sacré, puis d'envisager les exigences de cet art, enfin de proposer un certain nombre de moyens aptes à réaliser ces exigences.

I

UN ART SACRE POPULAIRE

Il n'est pas possible d'imaginer que Dieu, le Père de tous, ait voulu donner de la beauté à quelques-uns seulement, et l'orateur de proposer cette définition : « On peut appeler aujourd'hui art populaire toute œuvre qui, même si elle est composée et exécutée par des professionnels, peut toucher le grand public, l'émouvoir, le réjouir, l'élever sans qu'il soit nécessaire de l'y préparer particulièrement. Ainsi compris, l'art populaire embrasse presque tout l'art véritable : il exclut seulement un art moderne d'exploration, trop nouveau pour être assimilé, sinon par quelques initiés ».

On pourra objecter, convient l'auteur de cette définition, qu'elle est plutôt basée sur les destinataires de cet art que sur ses créateurs, ses interprètes ou sur sa constitution intrinsèque, mais poursuit-il, « la définition par la cause finale éclaire mieux que celle qui s'appuierait sur les autres causes : formelles, efficientes ou instrumentales. C'est une définition fondamentale ».

En l'occurence, les buts de cet exposé sont plus restreints : il s'agit du chant des fidèles, donc d'un art non seulement *destiné* au peuple, mais *praticable* par le peuple.

II

LES EXIGENCES DE CET ART

Trois aspects principaux se présentent : exigences quant à la notion d'art, quant au répertoire et quant aux techniques d'exécution.

L'exigence de base, c'est la qualité. Dieu, Beauté par essence, a droit à l'hommage d'un beauté sans concession. D'autre part, un chant sans qualité suffisante ne remplit plus son rôle : il est incapable de créer ou d'exprimer la communauté, il ne fait pas de bien à celui qui écoute, ni à celui qui chante.

« Le chant liturgique, de la messe en tout cas, est un élément de drame. Il ressort de l'art dramatique. Il n'est pas du domaine de la musique de concert. Ainsi, dans un jeu dramatique bien conçu, certaines situations exigeront un chat de masse qui ne devra, en aucun cas, ressembler à celui d'une chorale magnifiquement stylée, mais dont la qualité même serait en contradiction avec la fonction qu'elle assume dans le drame ». Le chant d'église doit être jugé selon les normes de la musique, en tant qu'élément d'art dramatique. Quant au chant des fidèles, il ne serait pas raisonnable d'en exiger une perfection irréalisable.

Les normes de la qualité exigible en ce domaine sont diverses.

Il y a d'abord la question du répertoire. L'œuvre doit être choisie pour sa beauté objective, car elle ne doit pas avoir besoin d'interprètes extraordinaires pour être considérée comme belle. Elle doit ensuite contenir un message d'une efficacité actuelle sur les fidèles. C'est pourquoi les formes stables de la Musique Sacrée sont les plus durables en art populaire : le chant grégorien, certains communs de la messe, les hymnes, les séquences, le choral, de préférence dans la langue du pays, enfin, certaines formes très

belles de chansons populaires. L'œuvre en question devra être suffisamment simple pour pouvoir être facilement interprétée. — Plutôt que moderne, l'art populaire doit être classique dans le sens de l'universel.

L'œuvre est aussi plus facile si elle est plus symétrique dans sa coupe, ses rythmes, sa tonalité, bien que l'audition fréquente du chant grégorien rende familiers soit les modes anciens, soit le rythme libre. Enfin, un juste rapport texte-musique est « un élément nécessaire à une exécution facile, de même que les rimes et les assonances — lorsqu'elles sont naturelles — aident la mémoire des exécutants ».

Si le chant des fidèles doit être d'une exécution facile, il n'en devra pas moins exprimer une spiritualité authentique. Ces normes se révélant souvent contradictoires, la difficulté est grande de constituer un tel répertoire.

« Il ne faudra donc pas choisir dans les extrêmes : atonalité ou arythmie, ce qui pourrait favoriser l'esprit, mais serait inexécutable, ni, à l'opposé et pour des raisons de facilité, le système tonal et métrique dans ce qu'il a de plus usé parce que, dans ce cas, l'expression sacrée en serait absente. On cherchera donc à compenser l'aspect obligatoirement simple du chant des fidèles par des enrichissements : accompagnement d'orgue, alternance avec une chorale ou, éventuellement, de bons solistes à qui peuvent être confiés sans risques d'autres formes musicales plus raffinées ».

Que faut-il attendre quant à la qualité d'exécution de ces œuvres par les fidèles ? Envisageons successivement quelles qualités vocales, d'intonation, d'ensemble et d'expression semblent requises.

Pour la *voix* des fidèles, qu'elle reste naturelle. Aussi veillera-t-on que ce qu'on leur fait chanter n'exige pas des tessitures ou des capacités respiratoires hors de la normale. Ne demandons pas aux voix d'être trop travaillées, prenons-les comme elles sont.

Pour ce qui est de la *justesse,* par contre, l'exigence est totale. On la favorisera parfois par des transpositions plus haut ou plus bas, en faisant chanter les fidèles plus fort ou plus doucement, etc.

Maintenant, doivent-ils chanter ensemble ? Le chant des foules a des exigences propres. La précision vigoureuse n'a pas à être exigée, compte tenu des conditions d'acoustique, de répertoire, de distance ; l'impression de communauté vivante ne s'en dégage que mieux, alors que, au concert, une telle tolérance serait anti-artistique.

Quant à l'expression, elle sera forcément différente selon qu'il s'agira d'un groupe de jeunes, d'adultes ou de moines.

« Le responsable du chant des fidèles n'aura jamais assez de tact pour choisir les tessitures, les « tempi » convenables, assez de respect de la personnalité de chacun pour que la prière chantée puisse jaillir joyeuse et confiante d'une âme libre qui s'est liée volontairement à d'autres âmes libres pour former une communauté de supplication et de louange ».

III

REALISATION DE CE PROGRAMME

Quels moyens pédagogiques employer pour atteindre à une réalisation artistique du chant des fidèles ?

Pour l'Abbé Kaelin, la meilleure formule consiste essentiellement dans l'audition : « le modèle sonore sera proposé par le maître dans son expression vivante totale ». D'une façon générale, on usera de patience, cherchant avant tout à convaincre par des explications simples et claires.

La question de l'enseignement dans les *séminaires* est importante.

« Il doit s'y faire, estime le rapporteur, en fonction des responsabilités musicales du clergé. N'a-t-on pas accordé trop de temps à la polyphonie, par exemple, au lieu de former le futur prêtre à son rôle de soliste à la messe — ce rôle capital de chef de la prière chantée — à son rôle de pédagogue ? C'est lui qui devra apprendre le chant grégorien et les cantiques aux enfants des catéchismes et aux jeunes; c'est lui qui devra pouvoir s'il y a lieu, diriger les chants d'assemblés.

L'action sur les *fidèles* pourra se traduire, par exemple, par l'audition de beaux disques de chant religieux. Les *enfants* ne seront pas oubliés, car « c'est par eux qu'on arrive à faire chanter une paroisse ». La sûreté de leur goût quant au choix des cantiques est souvent surprenante. Il est juste d'ajouter que, dans nombre de paroisses, les mouvements d'action catholique (d'adultes ou de jeunes) ont grandement contribué au chant collectif des fidèles.

Quelle sera l'action sur les *chorales* ? Il y a quelques années, les chanteurs d'église objectaient fréquemment qu'ils n'avaient plus de raison d'être si la nef chantait... Aujourd'hui, il semble qu'on se rend davantage compte, grâce à une culture musicale mieux comprise, qu'il y a place pour un art plus raffiné. Ces deux formes d'art sont nécessaires pour exprimer et éduquer l'homme ; elles se complètent, se mettent en valeur l'uné l'autre. D'ailleurs, l'Eglise elle-même, dans sa sagesse, ne propose-t-elle pas un

répertoire différencié suivant qu'il est destiné au peuple ou aux chantres : par exemple, un amen, un sanctus, sont chantés par les fidèles, un introït par la schola et un verset d'alleluia par deux chantres ?

Quant à l'action auprès des *compositeurs* et des *poètes* elle se bornera à leur demander de créer des œuvres belles, faciles et attrayantes, car « l'œuvre d'art populaire ne peut être réussie sans un charme propre par quoi elle ne ressemble à aucune autre et grâce à quoi on a envie de la chanter ».

Enfin, on n'oubliera pas qu'une bonne pédagogie ne saurait se passer de démonstrations convaincantes telles que des auditions type de chant grégorien, de chorales de qualité.

L'Abbé Kaelin conclut en notant les efforts constatés dans le domaine du chant populaire depuis ces dix dernières années, malgré d'inévitables échecs. On pense désormais à ce problème, qui fut trop longtemps négligé. Ce renouveau du chant populaire correspond d'ailleurs à des tendances artistiques actuelles.

« *Bonum est diffusivum sui.* Ce qui est beau, comme ce qui est bien ne demande qu'à être diffusé, pour que les hommes soient bons, pour que les hommes soient beaux, pour que tous les hommes se sentent animés par l'Amour, cet Amour qui les a créés à son image. »

Pierre KAELIN

VIII

LA MUSIQUE SACRÉE EN PAYS DE MISSION

La Musique Sacrée dans les Missions (1)

PAR

Son Excellence le Cardinal COSTANTINI

Chancelier de l'Eglise Romaine

L'ART missionnaire — c'est un fait — abandonne de plus en plus les productions artistiques d'origine étrangère. Il suscite aux missions mêmes un renouveau du génie local et s'engage dans des voies nouvelles.

Ce développement de l'art chrétien indigène se trouve lié de façon très étroite au problème de l'emploi de la musique indigène dans la liturgie.

Notre Saint-Père le Pape Pie XII ayant défini l'Art Sacré *la noble servante de la liturgie* (Mediator Dei) nous pouvons bien affirmer que la musique en est la *sœur aînée.* L'art, en effet, offre à la divine liturgie son revêtement extérieur ; la musique et le chant en constituent le souffle et la voix.

Déjà Saint Paul s'était efforcé de s'adapter à tous les hommes : *Omnibus omnia factus sum,* écrivait-il aux Corinthiens dans la première Encyclique du Saint-Père, où il est dit que « le respect du génie propre de chaque peuple est l'étoile sur laquelle les missionnaires doivent se guider et tenir le regard constamment fixé dans leur marche apostolique ». (Enc. *Summi Pontificatus,* du 20 octobre 1939).

(1) Ce texte du Cardinal Costantini comporte — certains le remarqueront — outre des corrections purement rédactionnelles, une addition qui touche à une question de fond (référence à la place du chant grégorien dans la Liturgie Romaine). Aussi tenons-nous à préciser que ce texte est celui que Son Eminence a demandé de tenir pour seul valable. Lettre au R. P. Gilles de Pélichy. — Décembre 1957. N. D. L. R.

Et de même, le 28 juin 1944, dans un discours aux représentants des Œuvres Pontificales Missionnaires, Sa Sainteté disait : « Le Missionnaire est l'apôtre de Jésus-Christ. Il n'a pas mission de transplanter la civilisation européenne dans les terres de missions, mais bien de préparer ces peuples, qui peuvent se vanter de posséder une culture parfois millénaire, à accueillir et à assimiler le genre de vie et les usages du christianisme ; ceux-ci s'accordent aisément et tout naturellement avec les principes de toute sainte civilisation ; ils lui confèrent même le pouvoir et la force d'assurer et de garantir la dignité de l'homme ainsi que sa fidélité. Les catholiques indigènes doivent se sentir les vrais membres de la famille de Dieu et les citoyens de Son règne (Eph. II, 19), sans cesser pour autant d'être aussi d'authentiques citoyens de leur patrie terrestre ».

Il découle clairement de ce grand principe que, s'il faut chercher à christianiser l'art des peuples indigènes, il faut aussi utiliser leur musique et leur mélodies et chercher à les incorporer au culte liturgique.

Cette incorporation ne paraît même pas difficile, car il faut tenir compte du fait que les peuples des pays de missions possèdent souvent des modes et des mélodies qui se rapprochent beaucoup du chant grégorien.

L'Abbé Robert Wedraogho, prêtre de l'archidiocèse de Ouagadougou et ancien élève du Collège Pontifical de Saint-Pierre à Rome, a composé récemment une messe, intitulée *La Messe des Savanes*, en s'inspirant de mélodies locales. Cette messe a été enregistrée à Paris sur disques « microsillon ».

Par ailleurs, on sait que la langue chinoise est formée uniquement de monosyllabes, qui changent de sens d'après le ton grave ou aigu sur lequel ils sont prononcés.

Lorsque j'étais en Chine, comme Délégué Apostolique, j'ai prié un missionnaire de composer une messe, en ne se servant que de mélodies chinoises ; cette messe eut un succès remarquable. De même, c'est avec plaisir que je me rappelle le chant des litanies à Pékin ; ce chant avait un fond grégorien, mais aussi des tournures locales d'un grand intérêt et d'une beauté émouvante.

Après le Concile général de Chine, un groupe de chrétiens lut en public la prière de la consécration de la Chine à la Sainte Vierge ; dans leur bouche cette prière devint comme un chant rythmé de tons bas, très mélodieux.

Dans ses *Cahiers de Civilisation Chinoise* (N° 6-1957) Homer H. Dubs écrit : « Par musique, les anciens chinois entendaient quelque chose de plus que le sens que nous donnons à ce mot. Ce qu'ils appelaient musique, se rapprochait davantage de l'ancienne conception grecque de l'art que de notre conception moderne. C'était un ensemble instrumental et vocal de musique et de rythmes, avec vers et danses, de sorte que le sens de la musique s'exprimait non seulement à travers la mélodie et le rythme, mais aussi par les paroles et la pantomime ».

Dès l'aube de l'histoire de la Chine, 2.000 ans avant Jésus-Christ, nous trouvons la musique associée à la liturgie des sacrifices.

« C'est là, en effet, le but de la musique, art sacré et non profane chez les Anciens. Les sons des instruments et la voix des chanteurs, avertissaient, attiraient les Génies et les Mânes. Leur effet allait plus loin. Intimement liés au nombre-mère de la gamme, les accords de la musique étaient censés avoir, comme certains chiffres, une répercussion cosmique : ils devaient faire vibrer harmonieusement l'éther mondial, en étant consonants et dissonants, pour attirer ainsi paix et prospérité. K'œi lui-même se vante, en 2002, que sa musique produit cet effet : « quand les phonolithes résonnent, quand les cordes vibrent, quand les chants retentissent, les Ancêtres viennent nous visiter ». (P.L. Wieger S.-J., *Histoire des croyances religieuses et des opinions philosophiques en Chine*. Hien-Hien, Chine, p. 13-14).

On peut en dire autant, *mutatis mutandis,* de la place éminente qui était réservée à la musique dans la liturgie sacrée du Japon, de l'Inde et de bien d'autres pays encore.

Il me semble donc évident que, pour annoncer le Christ à ces peuples lointains, il n'est pas nécessaire, qu'il est même illogique et périlleux, d'apporter la musique occidentale dans la liturgie ; car il va de soi que le respect dû au génie musical de chaque contrée ne s'oppose aucunement au privilège du chant grégorien qui, suivant l'Encyclique « Musicae Sacrae disciplina » du 25 décembre 1956, demeure le chant officiel de la Liturgie Romaine Solennelle.

En Orient la tradition de la musique sacrée est antérieure à celle de la musique occidentale et elle a un caractère différent. Il convient non de dénationaliser cette austère tradition, mais de l'accepter et de la christianiser.

Pour annoncer le *Verbe Incarné,* Saint Jean a jugé opportun d'employer le mot *Logos,* qui était répandu dans la philosophie grecque de son temps ; il en a purifié le sens en le précisant.

De même, dans son Encyclique *Evangelii Praecones,* Sa Sainteté le Pape Pie XII, nous avertit qu' « Il ne faut pas procéder par déboisement, mais par greffe ».

J'applaudis de tout cœur au programme de ce Congrès, qui entend faire « une large enquête afin de recueillir des différents pays du globe relevant de la Sacrée Congrégation de la Propagande, les témoignages et les documents les plus intéressants d'une production qui connaît depuis quelques années un nouvel essor, où les prêtres du clergé local jouent d'ailleurs un rôle de premier plan ».

Le Rédempteur naquit dans la pauvreté, mais dans la cabane de Béthléem l'art ne manquait pas, puisqu'on y trouvait les dons des Rois Mages et le chant des anges.

Depuis 2000 ans, ce chant résonne à travers le monde entier; et il s'exprime dans la langue et des rythmes des différents peuples.

† Celso Card. COSTANTINI.

Le Sacré et la musique négro-africaine

PAR

Mr l'Abbé Robert SASTRE

Aumônier des Etudiants de la France d'Outre-Mer
(Dahomey)

DANS l'Encyclique « Musicae Sacrae Disciplina », S.S. Pie XII consacre un bref chapître aux problèmes qui se posent en pays de mission. « *Il est merveilleux, écrit-il, de voir combien nombre de ces peuples confiés aux soins des missionnaires, apprécient les mélodies musicales et comment ils rehaussent par des chants sacrés les cérémonies consacrées au culte des idoles. Il serait par conséquent imprudent que ce secours efficace de l'Apostolat soit dédaigné ou complètement négligé par les hérauts du Christ vrai Dieu. C'est pourquoi les messages de l'Evangile dans les régions païennes devront, dans l'accomplissement de leur mission apostolique, promouvoir volontiers l'amour du chant religieux qui est cultivé par les hommes qui leur sont confiés, de façon à ce que ces populations opposent à leurs chants religieux, qui souvent font l'admiration même des nations cultivées, des chants sacrés chrétiens similaires, par les vérités de foi, la vie du Christ Notre Seigneur, les louanges de la bienheureuse Vierge Marie et des Saints sont célébrées par elles dans la langue et avec les mélodies qui leur sont familières.* »

Ces paroles, commente l'Abbé Sastre, doivent constituer la charte des recherches multiples qui se poursuivent aujourd'hui dans les pays de mission pour donner naissance à une musique sacrée authentiquement indigène. Point n'est besoin de justifier ici cet effort d'adaptation ou plutôt d'incarnation de l'Eglise dans les pays nouvellement évangélisés. Ce qui caractérise le catholicisme, c'est qu'il a la capacité d'être partout chez lui et de valoriser, d'épanouir tout ce qui est humain en l'offrant à la puissance de la Grâce.

« Pour en revenir à la musique, le S. Père attire d'abord notre attention sur un fait : les chants sacrés des cultes païens. A partir de ce fait, il propose une attitude pastorale : créer des chants chrétiens similaires destinés à être le véhicule d'une catéchèse d'autant plus convaincante que ces peuples ont un goût inné de la musique.

« Notre propos est simplement de nous demander si la chose est possible pour l'Afrique Noire. La question est loin d'être oiseuse si l'on pense que la musique africaine a été conçue en fonction d'un sens sacré qui semble, de prime abord, autre que celui que nous trouvons dans le catholicisme.

« Cette difficulté se complique d'une autre question. Le christianisme qui est prêché en Afrique Noire est un christianisme incarné dans la mentalité occidentale. Cela est providentiel en un sens, mais aussi source de difficultés, car une certaine confusion peut s'établir entre ce qui appartient à une sensibilité purement occidentale et ce qui est universel dans le christianisme »....

Comment expliquer les divergences qu'on peut constater dans les points de vue exprimés par des spécialistes occidentaux ? Ceux-ci doivent comprendre, lorsqu'ils jugent la musique nègre, qu'elle répond « à une certaine vision du sacré et de l'homme qui, si elle n'est pas nécessairement celle qui se dégage du dualisme cartésien, se rapproche, par contre, énormément de celle que nous offre la Bible ».

« Pour le noir, Dieu n'est pas un être abstrait mais source de vie ; l'ambition des cultes africains est la possession de la plénitude de vie ». Cette aspiration ne rejoint-elle pas, en sourdine, l'affirmation du Christ dont la venue a pour but de nous donner la vie et de nous la donner en abondance ? « C'est en fonction de ce critère qu'il convient d'envisager la célébration liturgique païenne en Afrique Noire : elle n'est que le renou-

vellement par l'homme noir du rythme cosmique ». On comprend mieux, ainsi, la place que tiennent le chant et la danse dans la célébration nègre : par son corps le Noir s'insère dans le rythme universel. Ainsi que l'a remarqué le P. Aupiais, la danse rituelle a une fonction sacrale. En transhumanisant le corps, écrit-il, elle « rend à la divinité ce qu'elle avait donné à l'homme dans l'équilibre, l'harmonie, la beauté de son corps, l'eurythmie de ses mouvements ».

La musique négro-africaine, qui est rythme avant d'être mélodie, parole avant d'être chant, « rejoint étonnamment cette musique qui reflète par excellence le Sacré dans l'Eglise : la Musique grégorienne ». En effet, de nombreux chants africains s'apparentent au plain-chant par « leur contour mélodique, leur tonalité ou leur rythme libre ».

Comme la mélodie grégorienne la mélodie africaine est d'abord au service de la parole. Même le tam-tam et le xylophone sont langage. Leur rythme est une parole qui s'exprime en clair pour les initiés : « On devine l'utilisation qu'on peut faire — dans une liturgie dont l'essence est d'être collective — de ce langage instrumental qui porte le langage chanté ».

De même pour la tonalité, la mélodie négro-africaine se signale-t-elle souvent comme le plain-chant, par l'absence des notes sensibles aux cadences....

Une troisième parenté entre ces deux modes d'expression musicale pourrait être trouvée dans le diatonisme : « la musique africaine n'admet point d'accidents, ni de demi-tons chromatiques, encore moins de successions chromatiques et de modulations préparées par des transitions plus ou moins gauches ou savantes ».

Il y a, certes, des exceptions à la règle, comme dans le cas du « *Hanyé* », chant royal dahoméen au chromatisme parfois déroutant, qu'on vient d'introduire dans la liturgie chrétienne, bien que ce même « *Hanyé* » s'apparente au grégorien par son rythme libre, rythme qui scande la mélodie en mesurant les paroles suivant certains appuis syllabiques qui constituent des appuis rythmiques.

Ainsi cette musique négro-africaine — créée en fonction d'un sens sacré hâtivement qualifié de « païen » — rejoint-elle dans sa structuration la Musique Sacrée par excellence de l'Eglise : le grégorien. Quoi d'étonnant si l'on songe aux antécédents « humains » de la musique grégo-

rienne. « Nous ne voyons donc pas l'objection majeure qui pourrait empêcher le missionnaire ou le prêtre noir d'ouvrir, toutes grandes, les portes de son église à cette musique qui a modelé et bercé des siècles durant, la sensibilité africaine. Certes, il y a un authentique effort de purification et de décantation à faire. Cette musique, à cause même de la domination du rythme, peut receler des dangers : évasion, dépersonnalisation, hystérie mystique. On discute et on discutera encore longtemps de l'introduction de la danse, transcription naturelle du chant africain dans l'espace, sacré lui aussi, par le corps humain qui est loin à son tour d'être profane. Toujours est-il qu'on ne peut pas présumer d'un abus possible pour refuser l'usage. Il ne faut pas non plus établir en norme universelle la sensibilité de certains peuples pour étouffer celle des autres ».

Pour l'Abbé Sastre, l'Eglise, qui est catholique, appelle de ses vœux « le jour où tous les peuples pourront louer Dieu avec toutes les richesses de leur tempérament artistique épanoui par la grâce ».

Robert SASTRE

Les negro-spirituals, musique populaire sacrée

PAR

Mr le Professeur L. T. E. ACHILLE

Agrégé de l'Université

QUE les Negro-Spirituals, ces cantiques des protestants noirs des Etats-Unis, constituent authentiquement une *musique populaire sacrée,* nul ne saurait le contester. Il s'agit ici de musique chantée, parfois sans le secours d'aucun instrument, ou avec les seules ressources paroissiales : piano, harmonium quand il n'y pas d'orgues. Ainsi les masses populaires noires, dépourvues de toute connaissance musicale sont, d'instinct, capables de composer « des harmonies allant des plus simples aux plus subtiles, et de s'adonner, en même temps, à de libres combinaisons rythmiques, parfois déroutantes pour l'oreille non exercée. Les paroles sont ici inséparables de la mélodie dont elles sont exactement contemporaines ». Certaines de ces œuvres sont déjà vieilles de 100 à 200 ans.

Populaire, cette musique l'est aux Etats-Unis où elle constitue l'unique répertoire des paroisses protestantes ouvrières, de beaucoup les plus nombreuses. Par contre, dans les temples fréquentés par une classe plus aisée, les spirituals se mêlent aux cantiques traditionnels d'origine blanche, dans les recueils mis à la disposition des fidèles. Chantés par la foule entière, ils constituent, avec le sermon du pasteur et quelques confessions ou témoignages publics, « l'un des éléments indispensables à tout office religieux de ce genre ».

Sacrée, cette musique ne l'est pas moins puisque les spirituals ne se chantent guère en dehors des temples, sauf à tel moment de la journée où l'âme chrétienne médite et prie en chantant. Certaines églises catholiques de Franc confirment ce caractère sacré en proposant ces chants aux fidèles dans des traductions ou adaptations parfois délibérément étrangères aux paroles américaines. Par ailleurs, on sait que la chorale protestante française *Les Compagnons du Jourdain,* se consacre à la propagation des Negro Spirituals qu'elle interprète un peu partout en France et en Suisse en particulier.

« Mais ce qui nous intéresse avant tout aujourd'hui, c'est de nous demander en quoi le contenu, la genèse et la vie des Negro-Spirituals protestants peuvent nous mettre sur la voie quant aux conditions de naissance et d'essor, en Afrique Noire Catholique, d'une musique populaire sacrée proprement africaine ». On envisagera donc successivement le contenu et l'histoire de ces chants, nous demandant, d'abord, pourquoi l'évangélisation catholique des mêmes Africains transplantés en Amérique, plus précisément, aux Antilles Françaises ou Espagnoles, n'a donné pratiquement naissance à aucun chant rappelant ces Negro-Spirituals. On envisage ensuite qu'elles sont les conditions favorables à la naissance du Negro-Spirituals américain, conditions qui ne se reproduisent pas en Afrique Noire Française. On concluera en cherchant quelles conditions favorisent déjà ou pourraient favoriser, en Afrique, l'éclosion d'une musique populaire sacrée de style indigène.



Quels sont donc le contenu et l'histoire des Negro-Spirituals ?

Ces chants, qui sont au nombre de 300 à 400, peuvent se répartir en trois groupes, bien que certains rattachent à plusieurs genres...

1. Les chants de catéchèse, visant à l'enseignement. Ils sont en majorité inspirés par l'Ancien Testament.

2. « Le second groupe concerne la vie de l'âme chrétienne, qui, tout en souffrant de l'esclavage humain et social, ne peut guère exprimer directement sa souffrance — ne serait-ce que par prudence — mais sait toujours la transcender et se poser en face de la Tyrannie du Mal et du Péché, celui d'autrui certes, mais surtout le sien propre. Tous les états de l'âme chrétienne s'y retrouvent : la douleur dans le péché ou la souffrance, la contrition, l'humilité, la patience, l'espérance, la loi, la charité, la joie, la

paix, l'attente de la mort, la jouissance, par anticipation, des béatitudes divines. Un recueil de Negro Sprituals est un véritable recueil de spiritualité, non point doctrinal et théorique, mais pratique, un recueil spirituel en action et... en musique. Il est rare, sur une note joyeuse, voire même glorieuse, car ils ne sont pas l'œuvre d'intellectuels méthodiques ou d'esthètes raffinés, mais bien de chrétiens souffrants et vivants, incapables de s'éterniser dans la contemplation — fût-elle poétique et émouvante — de leur propre douleur ».

3. La dernière forme d'inspiration appartient à la vie communautaire. Le chrétien noir, en général, n'a pas plutôt exprimé ses aspirations ou sa souffrance, qu'il vise à les faire partager par la communauté des croyants. De même s'affirme fréquemment la communauté des vivants et des morts, une sorte de conscience de la réalité du Corps Mystique.

« Dans les trois groupes on retrouve quelques traits communs : une appréhension toujours juste, quoique partielle, du message biblique et chrétien ; une simplicité, bouleversante ou réaliste, toujours surnaturelle et jamais sacrilège, dans l'expression religieuse ; une spontanéité dans le commerce avec Dieu, joint à un sentiment profond de la majesté divine et de l'humilité de la condition humaine. On y retrouve aussi la continuité entre l'Ancien et le Nouveau Testament ; le réalisme imaginatif de la foi ; l'indestructibilité de l'espérance : le caractère non tragique, parfois dramatique, souvent libérateur de la mort ; l'attente de la parousie. On y notera encore l'attachement personnel au Christ, frère souffrant et triomphant, Dieu incarné et rédempteur ; le partage en commun des richesses ou de la pauvreté dans la possession des biens d'ici-bas; enfin, l'actualisation et l'adaptation du message biblique séculaire à des situations historiques contemporaines ou quotidiennes. Et tout ceci, — faut-il le rappeler ? — dans une atmosphère de joie qui triomphe toujours de la tristesse, issue du Mal ou du Péché ! »



Comment naquirent ces chants, témoignages authentiques d'une vie chrétienne vécue en plein esclavage ?

« Les spirituals doivent leur origine d'abord à l'adoption par des Africains, réduits en esclavage au Nouveau Monde, des cantiques protestants du XVIIIe et du XIXe siècles destinés à leurs maîtres; puis à l'adaptation de cette musique à leur propre génie musical et poétique; comme à leur propre

spiritualité d'Africains; enfin à la création de poètes et d'apôtres tout pénétrés de la Bonne Nouvelle et soutenus par une foule christianisée demeurée fidèle à son propre génie africain. Celle-ci était seule capable d'assurer le succès, l'extension et la survivance de ces cantiques nouveaux ».

Quoi d'étonnant que tous les spirituals nous soient parvenus dans l'anonymat ?

Ce qu'on notera, c'est que l'esclavage fut, par sa cruauté même, un terrain extrêmement favorable à l'éclosion d'une vie religieuse ardente. Privés de « distractions », les esclaves s'adonnaient d'autant plus frénétiquement à l'une des rares réunions autorisées, les réunions de prière : *prayer-meetings*.

De plus, tout enseignement des esclaves était interdit, sauf l'enseignement de la Bible. Ainsi, avec le peuple hébreu, le peuple noir d'Amérique est peut-être le seul qui, pendant plusieurs générations, ne connut qu'un seul livre : la Bible.

Enfin, on note la persistance, parfois inconsciente, de certains besoins africains. Aussi, bien qu'ayant adopté, en le déformant quelque peu, l'anglais, puis la gamme occidentale et certains procédés poétiques tels que la rime, les esclaves marquèrent ces chants nouveaux du génie originel, qu'on constate dans les traits suivants :

a) Rythme syncopé. On remarquera que le rythme africain entrait en conjonction avec une langue anglo-saxonne à l'accent tonique très fortement marqué et immuable, aux sons beaucoup plus longs et beaucoup plus brefs que ceux du français, par exemple.

b) La structure des spirituals, où alternent solistes et chœur, reprend celle de maints chants africains où le soliste, parfois libre d'improviser, s'appuie sur un chœur, gardien du thème et du ton initiaux.

c) Enfin, droit à l'improvisation et souci d'harmonisation, partagés entre le soliste et le chœur, de même que droit à la danse qui s'affirme par le caractère nettement rythmé de la plupart des spirituals.

« Ainsi donc ces chants constituent bien, d'une part, une adaptation de la musique protestante européenne aux besoins des Africains, et d'autre part, une création originale des Noirs d'Amérique, conditionnée par l'acquisition d'une véritable autonomie d'expression et d'inspiration ».



Ceci dit, on peut se demander pour quelles raisons ces conditions qui furent générales dans toutes les colonies d'esclaves du Nouveau Monde, n'ont

pas également donné naissance à des chants sacrés de style indigène dans les territoires proposés à l'apostolat missionnaire catholique, les anciennes colonies françaises ou espagnoles par exemple.

« Parmi le premières, notons que l'emploi universel du chant grégorien laisse peu de place, dans la liturgie latine, aux initiatives locales et qu'en dehors des parties de l'Office chantées en grégorien et en latin, les cantiques français s'imposaient aux esclaves avec le prestige de la langue du colonisateur. En effet, la discipline romaine ne laisse pratiquement aux fidèles aucune initiative dans la liturgie, sous l'autorité d'un chef spirituel qui se distingue par son sacerdoce, et qui se méfie des improvisations et des manifestations spontanées des assistants.

« De plus, le besoin qu'éprouve le croyant de participer lui-même à sa propre purification, par le moyen de chants, est certainement moins grand chez les catholiques qui peuvent compter sur la vertu propre des sacrements. D'où, chez les protestants, ces efforts, cette tension du croyant, obligé de se libérer presque par ses seules forces, tandis que les catholiques connaîtront au contraire une détente, une confiance marquée en l'action purificatrice et rédemptrice du Christ, agissant par les sacrements.

« On peut encore parler, chez les catholiques, de l'enseignement du catéchisme doctrinal, théologique et stéréotypé, et le comparer à la prédication anecdotique, imagée, concrète et vivante de la Bible chez les protestants.

« Mais venons-en plutôt aux conditions de vie créées par la colonisation de type latin : celle-ci, contrairement à l'anglo-saxonne, était fondée sur l'assimilation des indigènes, même esclaves, aux colonisateurs, et non sur la séparation des cultures et des races. Aux Etats-Unis, la ségrégation culturelle contribua étrangement à préserver une certaine originalité africaine; elle permit l'éclosion des Negro Spirituals, tandis que dans les colonies françaises, par exemple, les esclaves s'européanisaient plus rapidement, et ne réservaient un caractère indigène qu'aux activités d'où étaient exclus les Européens : les chants profanes et les danses populaires, par exemple.

« Mais ces considérations commencent à cesser d'être valables, puisque, d'une part nous assistons en Afrique à la naissance de plusieurs messes chantées sur des mélodies et des paroles africaines, et que, d'autre part... il n'y a plus de colonies. »

Paradoxalement, les Negro-Spirituals ont bénéficié de la disparition de toute tradition africaine; une langue nouvelle, l'anglais, une gamme nouvelle, l'occidentale, furent adoptées par tous les esclaves, ainsi qu'un type de culte

à peu près identique. Par ailleurs, cette langue, bien qu'étant celle de l'oppresseur, était l'un des éléments d'une vaste culture ambiante, la culture anglaise ou américaine. Le nationalisme culturel séparatiste ne se manifestait plus spontanément que dans les réunions de prières non-officielles. Enfin, il s'agissait moins de christianiser des structures païennes indigènes que d'oublier celles-ci au profit d'une culture déjà chrétienne dans son ensemble, tout au moins de confession.



Quelles conclusions pratiques tirer de cet exposé quant à l'avenir d'un répertoire catholique de style indigène, dans cette Afrique Noire qui fut, involontairement, à l'origine de la musique populaire sacrée des Etats-Unis ? Tout d'abord, méfions-nous de trop *d'interventionisme* en cette matière : les Negro-Spirituals ont jailli spontanément, à leur heure, « dans le naturel et le surnaturel épanouissement d'âmes chrétiennes, souffrantes et humbles. Ils sont, à n'en pas douter, l'œuvre de la grâce divine autant que de la ferveur humaine. Défions-nous de *l'efficacité.* Cherchons, avant tout, le Royaume de Dieu en Afrique, et le reste, les spirituals africains y compris, nous sera donné par surcroît.

« La première condition à réaliser est, pensons-nous, l'africanisation de l'Eglise d'Afrique par le clergé et les fidèles africains. Tout ce qui, en Europe, est européen, tout en étant chrétien, peut devenir africain en Afrique, sans cesser d'être chrétien. N'est-ce pas, d'ailleurs, le vœu du Saint-Père, fidèle à l'audacieuse politique du clergé indigène, inaugurée par Pie XI ? »

Africanisation certes, mais cela ne signifie pas seulement extension du clergé africain, ouverture des églises aux Africains; cela signifie, pour les missionnaires européens, un effort sincère — douloureux, difficile — pour *assumer* autant que possible la culture qu'ils veulent christianiser. « Cette assimilation, à rebours, des Européens, dans la mesure où elle n'est ni ridicule ni nuisible au but poursuivi, doit être, je pense, un grand facteur de réhabilitation de leur propre culture aux yeux des Africains. Œuvre difficile, voire impossible parfois ».

Laissons donc le sentiment d'autonomie dans la vie spirituelle et dans l'expression de cette vie, sentiment conditionné par la fierté et un relatif équilibre culturel. Il n'échappra pas que, dans cette Afrique en pleine évolution, cette condition est difficile à réaliser pour une population tiraillée entre ses traditions ancestrales et la nécessité de se moderniser.

La seconde condition, assez voisine de la précédente, ne pourrait-elle

consister dans une sorte d'inventaire des coutumes, particularités culturelles autochtomes qui expriment déjà une valeur religieuse indéniable, compatible avec la Vérité chrétienne ? De même les manifestations artistiques : sculpture, danse, etc... ne sont-elles pas déjà, parfois, une recherche de Dieu ?

« En troisième lieu, sur un plan plus pratique, tout en maintenant la régularité et même l'intégrité des offices religieux traditionnels à l'intérieur du lieu saint, ne serait-il pas possible, conformément aux coutumes de peuples habitués à la vie en plein air, sous un climat chaud, de concevoir des réunions religieuses d'enseignement, de prières ou de louanges, en plein air, en dehors du lieu saint, dans un style se rapprochant davantage de certaines exigences locales, dans un pays où la divinité n'est pas habituellement abritée sous un toît de tuiles ? Dans ces réunions plus libres, parce qu'elles se tiendraient en plein air, et en dehors des assemblées liturgiques officielles, le génie africain trouverait peut-être le moyen d'exprimer à sa façon, sa compréhension de la foi chrétienne, sous la direction d'un clergé à la fois audacieux et prudent ».

« Tous ces efforts supposent que soit résolu le problème si délicat de la langue. Certainement, tant que l'Africain ne pensera et ne sentira chrétien que lorsqu'il s'exprime en une langue européenne, le christianisme fera quelque peu figure de corps étranger dans sa vie à lui, d'Africain.

« Ainsi, pour favoriser l'éclosion d'une musique sacrée autochtone, il importe d'une part de christianiser les cultures populaires existantes et, d'autre part, de nourrir de christianisme la nouvelle culture africaine en gestation, ceci à tous les degrés de l'enseignement scolaire, du moins dans les écoles confessionnelles. Nous voyons ici se poser le problème universel d'un enseignement chrétien qui soit autre chose qu'un enseignement neutre *plus* quelques cours de catéchisme et quelques pratiques religieuses ».

Etant donnée la nature profondément religieuse de l'Africain, il serait souhaitable que l'enseignement tout entier visât au delà de toutes acquisitions, « à satisfaire ce besoin fondamental de l'âme noire ».

« Ainsi, dans un pareil programme, l'étude de l'histoire et des littératures serait constamment dominée, de façon implicite, par le souci d'y suivre la lente édification de la Cité de Dieu parmi les sociétés humaines et le lent cheminement de la foi et de la charité dans les cœurs humains. De même, l'enseignement des sciences de la nature serait constamment soucieux de découvrir la majesté de l'œuvre divine et de ne faire servir les applications de la science qu'à des fins divines »...

L.T.E. ACHILLE

L'emploi de la musique indigène dans les chrétientés africaines

ENQUETE

L'IMPORTANCE de cette enquête menée dans tous les diocèses, vicariats et préfectures apostoliques d'Afrique, n'échappa point aux quelques 27 correspondants qui répondirent au questionnaire qui leur avait été envoyé. Plusieurs d'entre eux se félicitèrent de pouvoir contribuer à une entreprise qui « peut se trouver à l'origine de réalisations d'avenir et hâter l'éclosion d'un répertoire de mélodies autochtones de qualité ».

D'une façon générale, tous les correspondants signalent que les Africains jouissent d'étonnantes capacités musicales, que le répertoire de leurs chants coutumiers est riche et original et que les indigènes chrétiens témoignent une préférence marquée pour les mélodies grégoriennes qui se rapprochent davantage des modalités africaines.

Dans certaines régions d'Afrique, particulièrement au Tchad, au Ruanda-Urundi et en Rhodésie du Sud, il semble cependant que l'exécution correcte du chant grégorien offre des difficultés particulières. « Les gens de notre région sont incapables de faire la *sensible,* (1) écrit le Père Samuel O.M. Cap. L'intervalle la-si bémol devient pour eux suivant les cas : la-la ou la-si naturel. Ils ont dans l'oreille le balafon, leur principal instrument de

(1) Le grégorien ne connaissant pas, à proprement parler, la « sensible », on peut penser que le Père Samuel fait seulement allusion à certains intervalles de « demi-tons ». (N. D. L. R.).

musique. Or la gamme du balafon comporte non sept mais cinq notes séparées chacun de 1 ton 1/5 ». Au Ruanda-Urundi, également, les rapports des RR. Declercq et Boutry signalent certaines difficultés d'exécution dues au fait que la gamme des autochtones de cette région est probablement pentonale. « Seuls les Batwa et les Pygmées, note le P. Boutry, ont la gamme européenne ».

Une autre difficulté provient du fait que, sauf quelques vocalises sur des voyelles de simple ornement, les chants indigènes sont souvent syllabiques. De ce fait, les Noirs de certaines régions escamotent facilement la moitié des notes dans les neumes ornés du chant grégorien. Aussi un Père Jésuite du diocèse de Fort-Lamy a-t-il cru nécessaire « d'adapter les mélodies grégoriennes aux possibilités musicales de ses gens en y supprimant tous les demi-tons et tous les neumes ornés » ! (P. Samuel). D'autres solutions sont évidemment possibles et le P. Samuel signale que, dans son diocèse, « au lieu d'adapter le grégorien aux Ngambays, on a plutôt cherché à adapter certains chants ngambays aux mystères liturgiques ». Il écrit : « Nous avons compris que le chant ngambay n'est qu'une amplification du langage parlé. Comme beaucoup d'autres langues africaines, la langue ngambay est tonique. Elle comprend trois tons principaux séparés, chacun, d'un intervalle d'environ un ton. Le sens d'un même mot — ou plus exactement d'un même phénomène — variera selon qu'il est prononcé sur le ton bas, le ton moyen ou le ton haut. Dans le chant ces différentes tonalités sont généralement respectées, en ce sens du moins que la mélodie monte ou s'abaisse selon la tonalité du mot. On accentue simplement l'intervalle entre le ton bas, le ton moyen et le ton haut : celui-ci atteint souvent la tierce ou le quarte. De ce fait, *ce sont les paroles qui commandent la mélodie.* Aussi est-ce un non-sens d'adapter à une mélodie pré-existante des paroles qui ne tiendraient pas compte de la tonalité des mots : c'est présenter au peuple un charabia incompréhensible. Forts de cette découverte, nous avons fait chanter sur trois notes, selon la tonalité des mots, des textes très simples ; la ligne musicale — toute rudimentaire — était obtenue uniquement par le choix des mots. Nos gens n'avaient pas à apprendre ces mélodies : ils les connaissaient d'avance ! Dans ce sens, nous avons composé en langue indigène un *Kyrie* et un *Gloria*. Mais ce n'était là que du langage chanté. Il manquait à ces paroles le rythme et la richesse de la mélodie. Nous avons fait alors un timide essai de chants plus étoffés, mais avons eu l'impression d'être

en marge du genre. Aussi bien, est-il jamais possible à un européen — même s'il possède la langue, et qui peut s'en flatter ? — de composer un chant religieux selon le génie littéraire, musical du pays ngambay ? Il nous faut comprendre que c'est à eux de chanter le Seigneur avec leur langue et leurs instruments... Plutôt que de prendre leur place, contentons-nous de les guider, voire même de leur faire simplement connaître et aimer le Seigneur : alors, spontanément, ils le chanteront ».

(RR. PP. Marie-Auguste et Samuel O.M. Cap).

D'où la nécessité de faire appel à des compositeurs africains pour obtenir un résultat satisfaisant. Il y a lieu de signaler dans ce sens les initiatives prises au Dahomey par le R.P. Malo, S.M.A. et par les Abbés Agassou et Villaça qui s'efforcèrent d'introduire à l'église, pour en faire le chant de la célébration liturgique, la majestueuse musique royale du « Hanyé ». Déjà le R.P. Gauthier, S.M.A., frappé du rythme religieux de ce chant solennel, s'en était inspiré pour organiser des processions qui avaient fait grande impression sur la population païenne. Plusieurs missions d'Afrique possèdent déjà des « Messes » qui s'inspirent de mélodies autochtones (1) *La plupart d'entre elles nécessitent l'accompagnement d'instruments de musique indigènes.*

Pourtant, certaines missions : Haute Volta, Togo, Côte d'Ivoire, Rhodésie du Sud, Ruanda-Urundi, hésitent à se lancer dans cette voie. Diverses raisons sont invoquées : certains séminaristes ont tendance à sous-estimer la valeur religieuse des chants en langue indigène ; si une mélodie africaine est empruntée, le genre musical reste celui d'un cantique européen et, quand on signale l'existence d'un recueil de chants africains, les mélodies en sont occidentales; on se refuse à utiliser des mélodies locales parce qu'il est impossible de dissocier ces chants des rites païens; le tam-tam, indispensable pour le rythme, n'a pas encore fait son entrée à l'église, signale-t-on en Côte d'Ivoire, etc.

Cependant, certains signes laissent espérer une prise de conscience par les compositeurs africains de leurs traditions

(1) **Messe bantoue**, deux **Messes katanga**, **Messe des piroguiers** (Brazzaville), deux **Messes des Savanes** (Haute Volta), **Messe camerounaise**, **Messe zande** (Soudan anglo-égyptien).

musicales. Signalons l'action du « Cercle Saint-Paul » du Grand Séminaire du Nyskibanda et le concours de chants religieux indigènes organisé au Cameroun à l'occasion de l'Année mariale, concours prônant le genre « litanies ». Malgré des difficultés de notation, particulièrement pour le rythme, le recueil des compositions a pu être édité. Par ailleurs, le Père Obama possède une cinquantaine de cantiques inédits inspirés des modes africains et transcrits d'après un nouveau système de notation qui réfère au système grégorien médiéval.

L'enquête se termine par une allusion à l'usage éventuelle de la chorégraphie africaine à des fins religieuses, problème que le questionnaire n'avait pas soulevé. Plusieurs correspondants en parlèrent toutefois.

Le R.P. Rzitka, de l'Aquinas Collège d'Accra, propose « d'étudier sérieusement la possibilité d'adapter à des cérémonies culturelles certaines danses sacrées qui, à condition d'être bien menées, pourraient constituer un puissant moyen pour étayer la piété des fidèles ». Qu'il nous soit permis, en terminant, de signaler que deux tentatives au moins ont déjà été faites dans ce sens en Afrique. La première, dans le Vicariat de Coquilhatville, au Congo belge, où le chemin de croix de Vendredi-Saint est accompagné d'une chorégraphie inspirée des danses mortuaires propres aux funérailles des chefs, la seconde, au Soudan anglo-égyptien, où le R.P. Giorgetti, missionnaire à Juba, a réalisé déjà une série de danses chrétiennes, par exemple, une danse en l'honneur de l'Enfant Jésus à l'occasion de la Noël, une danse en l'honneur du Saint-Sacrement, et, tout dernièrement, une danse en l'honneur de la Madone, à l'occasion de la fête du Rosaire. Ces chorégraphies sont exécutées par la jeunesse, mais elles sont suivies avec enthousiasme par tout le peuple qui y participe, suivant l'usage local, par des chants et des acclamations.

La Musique Missionnaire en Extrême-Orient

ENQUETE

PAR

le R. P. René PAROISSIN, m. e.
de la Société des Missions Etrangères de Paris

UNE lettre du R.P. George Proksch S.V.D. de Bombay (Inde), résume au mieux l'ensemble des témoignages reçus de l'Extrême-Orient, très concordants quant à l'essentiel : « La musique indienne classique est très proche du plain-chant... elle pourrait certainement contribuer à le revigorer et à lui permettre d'atteindre son ultime perfection, si elle était admise à la louange du Seigneur. Ses possibilités modales auraient enchanté S. Grégoire. Si le Congrès rendait la chose possible, nous entreprendrions une complète réadaptation des idées chrétiennes à l'égard de la musique indienne; et beaucoup de compositeurs occidentaux découvriraient, en conséquence, un nouveau monde de développement modal... L'heure semble venue de procéder à cet effort missionnaire, qui représente en Inde, l'un des plus puissants instruments naturels de l'apostolat... dans le cadre général de la culture indienne, de si grande valeur, en dépit de notre méconnaissance invétérée. »

Le R.P. Bassaisteguy, M.E.P., professeur au séminaire de Bangalore (Inde), confirme : « Nous ne pouvons pas encore donner aux cantiques populaires autant que je le voudrais... Pour le moment, nous chantons surtout des cantiques anglais et même français... le plus populaire est une mélodie basque : *Agur izar eder* ».

Sous la signature du R.P. Vérinaud M.E.P., le *Bulletin de la Société des Missions Etrangères de Paris* (Février-juillet 1956), a publié un ample exposé : *Musique Indienne et Liturgie.*

Le R.P. De Vlieghere, S.J. de Ranchi (Inde), a fait parvenir quelques spécimens de chants religieux en style local : *Swarag Ki Maharani* (Reine des Cieux) ; *Pra-nam Maria* (Ave Maria) ; *Tera Dil Prabhu* (Sacré-Cœur) ; *Christ Raja* (Christ-Roi) ; *Christ Ka Agnam* (Temps de l'Avent).

Un missionnaire de Birmanie, le R.P. Jordan, M.E.P., reconnaît à son tour : « qu'il y aurait un gros effort de renouvellement à fournir... Il faudrait trouver un indigène capable de composer... en fonction de bonnes mélodies préalablement choisies ou, mieux encore, créées de toute pièce, dans le génie de la musique birmane. Cela ne peut être l'œuvre d'un seul... les Birmans sont tous musiciens dans l'âme; et ils possèdent un genre de musique bien à eux, avec un accompagnement *sui generis,* dont ils raffolent ».

Ce que S. Exc. Mgr Guillaume van Bekkum, S.V.D... d'Indonésie, a dit sur le « renouveau liturgique au service des missions », au 1er congrès international de Pastorale et de Liturgie (Assise-Rome, septembre 1956) mérite notre attentive méditation : « les missionnaires... en général, dans les derniers siècles, n'ont guère compris l'héritage culturel des peuples qu'ils évangélisent. C'est pourquoi, nous commençons ordinairement notre action missionnaire de l'extérieur, c'est-à-dire par le catéchisme et la messe privée. Sur les païens, même les plus primitifs, cela doit faire une impression misérable, très faible, et leur paraître incompréhensible. On a trop demandé et l'on demande trop aux païens et aux nouveaux convertis. Ne devrions-nous pas appliquer ici, le vieil adage scolastique : *gratia supponit naturam?...* Nous savons à peine ce que représentent pour eux, les formes sacrales de la danse, de la parole, et du chant... » Et le P. Stefanski de Kondiu (Indonésie), fait état d'une messe arrangée à partir de mélodies indigènes.

Du Vietnam, le R.P. Lefas, M.E.P. (Hué), a envoyé un long rapport, dont nous extrairons au moins ceci : « On peut dire que tout est chant dans la langue vietnamienne, en donnant au mot chant le sens large de mélodie à caractère spontané... C'est surtout au Tonkin, que parurent de nombreux recueils... où il n'est pas rare de trouver d'excellents cantiques... chants parfaitement adaptés à la tournure d'esprit et à la sensibilité du pays. Le répertoire commun est déjà assez considérable, sur tous les thèmes de la piété, notamment de la dévotion mariale ».

Du Laos, le R.P. Subra O.M.I. soutient d'abord que : « les mélodies grégoriennes conviennent très bien aux laotiens ». Il n'en souhaite pas moins une « décentralisation liturgique », de village à village : « avec chants en langue vulgaire et mélodie autochtone ». Le P. Lynde O.M.I., nous a transmis une adaptation du psaume *Laudate Dominum omnes gentes,* dans une langue montagnarde.

Grâce à M. Chiang Wen-seh, il existe une « Messe chinoise » ainsi que des motets chinois dont un délicieux *Ave Maria,* qui sera chanté au Congrès par le R.P. Jacquemain, M.E.P. La revue *Missi* a diffusé en France (Déc. 1955) un parfait « Noël des Eglises du silence ».

Enfin, au Japon, M. Y. Nomura chargé de cours de musicologie à l'Université de Tokio, regrette formellement que l'Eglise catholique ne se soit pas encore mise en peine de « christianiser la musique traditionnelle du shamisen. L'Orient et l'Occident ainsi réunis dans la musique, montreraient davantage l'universalité du message catholique ».

René PAROISSIN, m.e.

Le dilemme de la Musique Religieuse Indigène en Afrique du Sud

PAR

le Frère BASILE, f. S. C.

des Frères du Sacré-Cœur

DES l'abord, le Frère Basile remarque que la situation n'a pas changé depuis la publication — il y a une douzaine d'années — de son livre sur la Musique africaine (1) auquel il s'excuse de devoir encore se reporter pour le présent exposé. Dès 1946, l'auteur soulignait le conflit entre la musique indigène et la musique européenne, conflit qui affecte l'Afrique entière et, en particulier, le Sud de l'Afrique, dont Madagascar.

Quelles étaient, et quelles sont encore, les sources du conflit ?

Les missionnaires qui ont établi les premiers contacts d'ordre sprituel, se trouvaient en présence « d'âmes profondément religieuses et dont la religion première était la danse et le chant ». Malheureusement, ils encouragèrent le Noir à pratiquer la langue musicale occidentale, et cela avant même de la lui enseigner ! Ainsi commençait-on par où on aurait dû finir...

« Le Noir s'est ainsi forgé une langue nouvelle, mais ce n'est, en somme, qu'un abâtardissement d'une langue qu'il n'a jamais comprise, qu'il n'aime pas, malgré les apparences contraires, justement parce qu'il ne la comprend pas ». De telle sorte que, sous l'effet d'influences multiples parmi

(1) « Aux rythmes des tambours ». Procure des Frères du Sacré-Cœur, 2238, rue Fullum, Montréal 24.

lesquelles force nous est de compter celle des missions (tant protestantes que catholiques) et celle de l'enseignement à l'école « la vie musicale du Noir est aujourd'hui en complet désarroi et en train de perdre son caractère indigène ».

Le Fr. Basile s'empressait d'ailleurs d'ajouter qu'on ne saurait mettre en doute la bonne foi des missionnaires qui ne faisaient que renchérir sur l'enthousiasme des néophytes...

Et l'auteur concluait : « On le voit, l'influence de la musique européenne sur la musique indigène n'est pas brillante. Pour être francs, avouons qu'elle a été désastreuse ».

Faisant ensuite un tour d'horizon sur l'ensemble du territoire des missions Sud-Africaines, il est pénible, poursuit Frère Basile, de constater « que nous suivons, tête baissée, les ornières qui continuent à se creuser ». Le problème est d'ailleurs à ce point crucial que le *Journal de la Société de Musique Africaine* lui a consacré un numéro spécial en 1956. Cette société travaille activement à lui trouver une solution acceptable. Son objectif actuel est de graver sur disques le plus possible de chants folkloriques de tous les milieux indigènes. Déjà, la *Librairie Internationale de Musique* (230 Rooderpoort, près Johannesburg) est à même de fournir un bon nombre de disques de folklore. Mais, pour si louable et digne d'encouragement que soit cette énorme entreprise, elle reste forcément étrangère à la Musique Sacrée puisque la musique religieuse indigène est inexistante.

Il faut la créer, certes mais qui va s'en charger, le mentor, ou l'élève ?

Pour ce qui est des missionnaires, ils sont rares ceux qui en seraient capables, et cela d'ailleurs pour un raison linguistique plus encore que pour une raison musicale, les langues indigènes étant tonales. N'attendons pas davantage des musiciens missionnaires qu'ils écrivent avec succès en style indigène.

Et les autochtones ? Les vieilles générations restent sincèrement attachées à leurs cantiques... qu'elles écorchent à plein gosier ! C'est au point qu'elles ont une méfiance instinctive de tout ce qui entre à l'église sans être à l'usage des Blancs et, mieux, qu'elles « désapprouvent ouvertement qu'on transpose au service de la religion quoi que ce soit qui leur rappelle leurs origines païennes ou qui n'est pas dans le style établi. Cette réaction, plus chrétienne qu'elle n'en a l'air, doit être respectée... Le folklore indigène ne se prête pas longtemps aux transpositions musicales pour le service de l'église : si l'on n'y prend garde, on conviera les fidèle à prier aujourd'hui sur

les thèmes qui les faisaient danser hier » (2). Le danger est moins grand lorsque le thème utilisé a perdu, à cause de son ancienneté, à peu près toute suggestivité : c'est le cas, en particulier, du deuxième chant du P. Giorgetti. Mais de tels thèmes « sont des trouvailles rares dans la brousse ».

Quant aux jeunes, il est indéniable qu'ils ne chantent plus les cantiques des blancs avec le respect et la ferveur de leurs aînés. D'autre part, les séminaristes indigènes ne sont guère partisans d'introduire quelque chose de leur style à l'église, jugeant leur musique « un produit inférieur ». Ne peut-on expliquer cette attitude comme un reste de complexe d'infériorité ?

Par contre, les jeunes s'enflamment immédiatement pour tout ce qui est écrit par un des leurs, sans considération, d'ailleurs, de la qualité, souvent médiocre, des œuvres. Il ne saurait en être autrement, vu l'insuffisance de culture musicale des nouveaux compositeurs. Certes, certains efforts sont à encourager, tel le concours annuel organisé par la *Société de Musique Africaine,* mais, visant à enrichir le folklore ils n'intéressent que la musique profane.

La prière et la liturgie catholiques — est-il besoin de le rappeler — ont des exigences qui s'accomodent difficilement à toutes musiques sans restrictions. Ce n'est pas en acceptant dans la maison de Dieu toutes les banalités qu'on fera *prier sur de la beauté* indigène, selon les préceptes de l'Eglise.

« Mais si nous voulons sincèrement que le Noir retrouve son âme — il en a le droit sacré — si nous voulons qu'il prie le même Dieu que nous dans sa langue et dans son cœur, qu'il le serve *en esprit et en vérité;* si nous voulons qu'il augmente en lui la vie de l'esprit avant la vie des sens; si nous voulons, en d'autres termes, que la musique du Noir revienne à l'expression vraie de son âme, de son esprit, de sa personnalité, à une expression purifiée, régénérée, mais vivante, mais créatrice et capable de se survivre : si nous voulons tout cela et le voulons sincèrement, CREONS POUR LE NOIR UNE ECOLE DE MUSIQUE : les demi-mesures, les palliatifs et l'aléatoire à l'état chronique n'y arriveront jamais, mais une Ecole de Musique peut y parvenir.

« *Une Ecole de Musique pour le Noir* », mais qui ne tendra pas à l'européaniser, qui ne tendra pas à le blanchir... qui sauvegardera toujours

(2) A noter pourtant les efforts heureux du savant musicien et ethnologue P. Giorgetti, F. S. C., au Soudan égyptien. Il a, dernièrement, adapté avec succès un chant azande auquel il a ajouté des tambours ; d'abord exécutée après la Messe de Minuit, sa **Guitare de Noël (Kundi sa Natale**, Ed. Nigritia, Bologne) a été reprise en procession à la Fête-Dieu. Le rapporteur a, lui-même, publié une autre adaptation due au P. Giorgetti ; l'ayant entendue sur les lieux, il la considère comme « un modèle de bon goût à tous points de vue et qui pourrait être utilisée en bien des endroits ». Mentionnons également la **Messe du Jubilé** du P. Eustache Byusa, du Congo belge, composée sur des airs du vieux folklore congolais et exécutée lors du « II[e] Congrès International de Musique Sacrée » à Vienne, en 1954.

la liberté d'expression indigène : la mélodie n'en sera que plus attrayante et les accords n'en seront que plus riches; une Ecole de Musique qui visera à donner une formation complète, mais en fonction de la musique indigène.

« On ne perdra donc point de vue l'essentiel : qu'on ne veut pas tant apprendre au Noir la musique européenne, et lui faire apprécier ce qui est appréciable en elle que lui apprendre à transposer ses connaissances au service des siens, lui apprendre à exprimer des *idées* élevées ou qui élèvent, mais *dans le langage des siens* : n'est-ce pas là, toujours, le but ultime vers lequel l'art véritable doit tendre, le but de la musique, le plus spirituel des arts ? » (3).

Certes, un tel projet n'est pas sans présenter des difficultés, d'abord financières, puis de personnel enseignant.

Plusieurs alternatives sont possibles qui peuvent même être entreprises simultanément :

1) Créer une *Ecole d'Arts indigènes,* qui comporterait une section de Musique. Cette solution serait peut-être la plus facile à mettre en route.

2) Les *Petits* et les *Grands Séminaires indigènes* se doivent de faire œuvre constructive dans ce sens. Le chant grégorien y est, certes, en honneur mais, plutôt que de consacrer tant d'heures à l'étude des pièces polyphoniques — pour un résultat souvent douteux... — ne pourrait-on accorder plus de temps à la musique indigène ?

3) Quant aux *Bourses d'études,* il est curieux de constater combien on a été peu généreux en faveur de la musique et comme on a peu encouragé les talents réels qu'on se plaît, par ailleurs, à reconnaître innés chez les Noirs.

« Quelle que soit, conclut le Fr. Basile, l'alternative à laquelle nous nous arrêtons, — et il doit y en avoir plusieurs autres très valables qui m'échappent — notre conscience d'apôtres du beau, du bien et du vrai devrait nous faire trouver l'issue par où amener nos efforts à termes. Sera-t-il dit que nous, des missions catholiques, avons reculé devant les difficultés d'un devoir à accomplir ?

« Et quel devoir ! Ce qui est vrai de la musique africaine en général s'applique avec non moins de force et d'actualité à la musique indigène en particulier.

(3) Frère Basile, op. cit., p. 153 et 199.

« S'il y a quelque chose qui vaille la peine d'être considéré dans l'organisation de la vie sociale (*partant, de la vie religieuse*) du Noir, en vue d'une régénération spirituelle et temporelle durable, c'est sa musique, sa musique d'abord. Elle est tellement entrelacée dans toutes les actions de sa vie, sa force cohésive est telle qu'on ne peut séparer sa vie de sa musique : c'est son âme.

Pour le Fr. Basile, qui ne recule pas devant des expressions hardies, « retrancher la musique indigène de la vie du Noir », ce ne serait pas simplement désorganiser sa vie, ce serait risquer de la détruire... »

Frère BASILE, f.S.C.

IX

PROBLEMES D'ENSEIGNEMENT

Le rôle exemplaire des maîtrises de cathédrale

PAR

Mr l'Abbé Gaston ROUSSEL

Maître de Chapelle de la Cathédrale Saint-Louis de Versailles

EXTRAITS

« AVANT tout, faites en sorte que dans l'Eglise Cathédrale et aussi, autant que le permettent les circonstances, dans les grandes églises de votre juridiction, il y ait une *Schola Cantorum* spéciale, qui soit un exemple pour les autres et les incite à cultiver et à exécuter avec soin le chant sacré. »

Telles sont les plus récentes consignes de S.S. Pie XII. Elles confirment et reprennent celles que Saint Pie X avait déjà données, avec une particulière insistance, dans son *Motu Proprio.* La situation actuelle de la musique religieuse confère à ce rappel le caractère d'un grave avertissement. Il est clair que, dans les problèmes de structure, la Maîtrise de Cathédrale vient, avec les séminaires, au premier rang des centres où l'éducation doit être donnée et d'où elle doit rayonner.

Nous avons le plus urgent besoin d'un nombre important de grandes maîtrises, dont les locaux et l'encadrement permettront, *seuls,* d'assurer à des milliers de jeunes garçons une formation qui les mette en mesure d'assimiler et d'interpréter les œuvres que l'Eglise a inscrites à son répertoire, et qui, par voie de conséquence, les rende capables de devenir à leur tour, de véritables apôtres de la louange du Seigneur. Nous ne pouvons

espérer une situation normale et des résultats concluants que dans la mesure où nous disposerons de moyens normaux pour la provoquer et les obtenir.

ROLE LITURGIQUE DE LA MAITRISE DE CATHEDRALE

La Cathédrale, Eglise-Mère du Diocèse, comporte un chapître dont le rôle essentiel est d'assurer, au nom de l'Evêque, de ses prêtres et de ses fidèles, la continuité de la prière liturgique. L'essentiel de ce rôle est constitué par la Messe capitulaire quotidienne et la récitation ou le chant des petites heures. Or, depuis longtemps, sous des prétextes que l'on couvre volontiers du voile des exigences et de l'apostolat modernes, on laisse à quelques vétérans du sacerdoce, le soin de chanter dans un édifice vide, la louange du Seigneur, il ne faut plus compter sur le moindre petit clerc. De surcroît, nous n'avons plus de chantres.

Si nous voulons stopper la décadence... la Maîtrise de Cathédrale doit être organisée de telle façon qu'elle puisse satisfaire aux exigences d'un service régulier. Les dimanches et fêtes, elle doit donner toute la solennité requise à la Grand-Messe et aux Vêpres. Or, nous en sommes trop souvent réduits à la seule Grand-Messe, trop souvent ramenée elle-même à sa plus simple expression. Quant aux Vêpres, on achève de les tuer, soit qu'on les déconseille ouvertement, soit que la moindre réunion dite d'apostolat, donne un prétexte à les supprimer.

La Maîtrise de Cathédrale doit être organisée de telle façon que sa participation soit également effective au moins à la Messe quotidienne, par la présence d'un groupe qui assurerait le service et les chants. Elle serait ainsi le symbole vivant de la permanence d'un culte qui, peut à peu, est livré à l'abandon.

Le régime qui est actuellement imposé à la plupart des grandes Maîtrises ne leur donnera pas la possibilité de se maintenir longtemps. Il faut avoir le courage de réagir. Il faut construire. Et pour obtenir de tels résultats deux conditions doivent être réunies : alerter et éclairer l'opinion catholique ; consentir, au départ, les indispensables sacrifices financiers qui accompagnent une fondation.

ORGANISATION DE LA MAITRISE DE CATHEDRALE

La Maîtrise doit être essentiellement une école dont les élèves recevront, avec l'éducation normale, une formation religieuse, musicale et litur-

gique établie suivant un programme sérieusement fixé... Lorsqu'il est impossible d'avoir une école autonome, il est nécessaire que les classes de maîtrise soient, à l'intérieur de l'école, distinctes des autres. Le garçon pourra nous être confié dès l'âge de 8 ans, et tout sera mis en œuvre pour le conserver jusqu'à l'âge de la mue, c'est-à-dire aux environs de la quinzième année.

Nous insisterons sur la vie liturgique. Nous donnerons aux enfants le sens du sacré, avec toutes les exigences qu'il comporte : dignité dans l'attitude, souci de la perfection, dans l'interprétation des chants, importance d'une divine louange que méconnaissent tant de croyants authentiques.

Enfin, nous donnerons à l'éducation musicale des enfants toute la place qu'elle requiert et l'enseignement théorique sera dispensé à l'aide des manuels et des méthodes qui ont fait leurs preuves. La formation vocale sera également conduite suivant des procédés rigoureusement contrôlés qui assureront au chant sa qualité sans compromettre la future voie d'homme de l'enfant. On s'efforcera également de faciliter les études instrumentales qui apporteront au jeune maîtrisien une réelle musicalité tout en lui permettant d'avancer plus rapidement dans la voie du progrès.

Tous ces éléments sont indispensables à qui veut donner au travail du répertoire le maximum de rendement. Sur ce dernier point, les consignes pontificales nous dispensent de tout commentaire : le chant grégorien et la polyphonie classique seront notre pain quotidien. Nous y ajouterons des œuvres modernes choisies de telle façon qu'elles correspondent aux directives de Rome, aux nécessités de la divine Louange et aux normes du bon goût.

Que l'on sache bien que — faute d'appliquer les plans que préconisent les papes — nous sommes en danger de perdre ce que des siècles de Foi avaient jalousement sauvegardé : l'Eglise fut longtemps l'inspiratrice de la vraie musique et elle peut encore se glorifier d'avoir — grâce à nos vieilles maîtrises — favorisé l'éclosion des plus grands de nos compositeurs : de Guillaume de Machaut à Roland de Lassus, de Josquin des Prés à du Cauroy. de Palestrina à Vittoria, de Charpentier à Lalande, de Busser à Duruflé.

Pouvons-nous ajouter que ces mêmes maîtrises sont historiquement des centres de vocations sacerdotales et religieuses ? Peut-on élever des enfants « in hymnis et canticis » sans qu'un bon nombre d'entre eux, avec l'aide d'une grâce que leur âme est spécialement préparée à recevoir, ne se prennent à penser qu'ils pourront un jour célébrer à l'Autel les Saints

Mystères, après les avoir illustrés de leurs chants ? Quand les conditions psychologiques et matérielles que nous avons soulignées seront réalisées, nos grandes maîtrises deviendront *effectivement* des écoles presbytérales.

RAYONNEMENT DE LA MAITRISE DE CATHEDRALE

Il sera naturellement réalisé, au premier chef, par la perfection de son organisation et de son répertoire liturgique. Il sera encore accentué par la ferveur et l'enthousiasme de ses choristes.

Mais il est évident que ce rayonnement moral devra être assorti d'une organisation matérielle et technique à l'échelon diocésain. C'est à la Maîtrise que sera mis en place le dispositif qui permettra la formation sérieuse de ceux qui sont appelés à conduire nos chœurs paroissiaux et à tenir les orgues de nos tribunes.

Nous ne mentionnerons que pour mémoire, tant elle nous paraît évidente, la nécessité d'une collaboration féconde entre la Maîtrise de Cathédrale et les séminaires diocésains, surtout si ces derniers se trouvent à proximité de l'Eglise-Mère.

Disons pour terminer que ce schéma d'organisation ne saurait nuire à la vitalité des écoles régionales ou nationales de musique religieuse. Il ne peut au contraire qu'en favoriser la richesse et l'expansion.

Nos prédécesseurs ont multiplié les appels au secours. Nous voudrions que celui que nous lançons aujourd'hui fût le dernier. Nous avons en effet en mains tous les éléments nécessaires à une véritable surrection de la prière chantée. Mais nous ne pouvons plus agir seuls. Il faut que l'on nous donne les moyens d'alerter l'opinion catholique et d'assurer son éducation. Nos frères dans la foi ignorent trop souvent que la divine louange est un devoir primordial pour le chrétien et que le souci de sa beauté comme de sa perfection doit habiter les âmes qui nourrissent le sens du sacré uni au culte de la majesté divine.

Puissent, un jour prochain, nos grandes maîtrises de Cathédrales vivre et rayonner comme le souhaite la Liturgie : « Sit laus plena, sit sonora; sit jucunda, sit decora, mentis jubilatio. »

Gaston ROUSSEL

Pour que les enfants apprennent à l'école comment chanter à l'église

PAR

Mlle Odette HERTZ

Directrice Générale du Centre National de la Méthode Ward en France

PARMI les multiples problèmes posés à ce Congrès de Musique Sacrée, la participation — la bonne participation — des fidèles aux offices liturgiques, n'est pas le moins difficile à résoudre.

Comment nier qu'il est actuellement impossible de faire accéder *directement* l'Assemblée paroissiale à la grande liturgie solennelle, avec exécution du répertoir du Chant Grégorien ? Aussi, tout est-il affaire de formation et d'éducation. Une seule solution : l'école. Formons nos enfants, ils sont les paroissiens de demain.

Il ne saurait être question d'entrer dans le détail du mécanisme technique et pédagogique de la Méthode Ward. Une méthode se juge sur ses résultats A ce propos, quel meilleur témoignage que celui des 600 écoliers chantant la Grand'Messe Pontificale en l'église Saint Sulpice et les 300 d'entre eux participant au concert du Palais de Chaillot ? Il y a lieu de préciser que les enfants ont chanté à Saint Sulpice *sans aucune répétition,* étant arrivés la veille ou le matin même à Paris. Leur unité dans l'exécution ne provenait que d'un point commun : trois années de Méthode Ward à l'école, méthode minutieusement élaborée et *rigoureusement appliquée.*

La Méthode Ward, dont le but est d'amener les enfants, par une formation musicale scolaire, au chant monodique, polyphonique et au Chant Grégorien — s'appuie sur quatre principes essentiels :

1° Commencer dès la petite classe (enfants de 6 et 7 ans) ;

2° Que l'enseignement soit donné chaque jour 20 minutes (cinq fois par semaine) au même titre que les autres matières du programme ;

3° Que ce soit l'instituteur, le professeur régulier de la classe qui, de préférence, donne l'enseignement musical ;

4° Qu'une attention spéciale soit prêtée aux enfants que l'on dit dépourvus de dons musicaux, car l'enseignement doit être distribué à tous sans exception, sans choix préalable, puisque tous sont appelés à participer à l'office paroissial.



L'enseignement de la Méthode Ward est réparti sur les quatre années du cycle primaire. L'étude des intervalles, de la modalité grégorienne, du rythme, selon les principes de Dom Mocquereau, de la chironomie, de la notation (moderne et grégorienne), de la direction chorale, de l'improvisation et de la composition, tend à donner aux jeunes enfants une formation musicale, auditive et vocale, complète, encore qu'élémentaire. Dès la fin de la première année, et en relation avec l'enseignement religieux dispensé à l'école, les enfants pourront apprendre, non par audition, mais grâce à la connaissance de la notation, un *Sanctus,* un *Agnus* et un *Kyrie* simples, qu'ils pourront exécuter à la Messe paroissiale.

Dans tous les pays où la Méthode Ward est enseignée, des milliers d'écoliers chantent, selon la pure tradition grégorienne, les Grand'Messes solennelles et les Offices Liturgiques, aussi bien dans les petits villages que dans les cathédrales. En France, les messes dominicales radiodiffusées sont très fréquemment assurées, en totalité ou en partie, par nos petits *Wardistes.*



« Mais ce qui est absolument essentiel, poursuit Mlle Hertz, et sur quoi on n'a pas suffisamment insisté, c'est la formation et l'éducation musicale de ceux et de celles qui doivent instruire les enfants. Pour devenir compétent en cette matière, il faut :

1° Recevoir cette formation avant de la donner ;

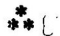
2° Recevoir une formation pédagogique ;

3° Que cette pédagogie soit construite selon la psychologie enfantine et non selon la mentalité des adultes ;

4° Surtout, ne pas s'imaginer qu'il suffit de se procurer les livres de la Méthode et de les enseigner aux petits enfants sans préparation spéciale. La formation des professeurs eux-mêmes est la condition essentielle du succès.

Quelle est donc la formation des instituteurs et professeurs ? Elle est la même dans tous les pays où la méthode est enseignée.

Elle se présente sous la forme, soit de cours répartis sur toute une année scolaire, soit en des sessions intensives durant les vacances. Chaque cours correspond à une année d'enseignement avec les enfants. Les élèves-maîtres ne peuvent poursuivre que s'ils pratiquent le degré précédent dans une classe d'enfants. De grands rassemblements d'écoles sont organisés chaque année par les Centres Grégoriens et Ward, pour chanter des Grand' Messes, dont les résultats encouragent les maîtres et les enfants isolés tout au long de l'année dans leur petit village.



La Méthode Ward ne mène pas les enfants à exécuter exclusivement le Chant Grégorien. Ils sont formés à la musique chorale sous toutes ses formes sans exclusive et peuvent chanter aussi aisément les cantiques populaires que la polyphonie sacrée.

Le mouvement Ward s'étend rapidement dans le monde entier.

Les Centres principaux se trouvent :

Aux *Etats-Unis,* au Webster College, à Saint-Louis (Missouri) ;

En *Hollande,* au « Ward-Instituut », Ruremonde ; directeur : M. Joseph Lennards ;

En *France,* depuis 1950, au « Centre National Ward », section de l'Institut Grégorien de Paris ; directrice : Mlle O. Hertz.

Elle est enseignée en Belgique, en Espagne, au Portugal, au Luxembourg, au Canada, en Italie, au Brésil. Des professeurs venant de France l'enseignent dans des classes du Cameroun, du Congo, d'Egypte, d'Ethiopie, de Jordanie, du Liban, de Madagascar, du Maroc.

« Si la Méthode Ward ne prétend pas être la seule valable, conclut Mlle Hertz, elle est cependant la seule à pouvoir être enseignée, en raison de sa progression constante, par l'instituteur de classe lui-même ; la seule à utiliser la technique rythmique de Solesmes et, pour nos écoles catholiques, la seule conçue dans l'esprit de son auteur, Mme Justine Ward, en vue d'introduire simultanément l'enfant dans le domaine de la Musique et dans celui de la Liturgie. »

Odette HERTZ

X

PROBLEMES INTERNATIONAUX

La Fédération Internationale des Petits Chanteurs

PAR

Mgr Fernand MAILLET

Président de la Fédération Internationale des « Pueri Cantores »

LA « Manécanterie des Petits Chanteurs à la Croix de Bois » fut fondée en 1907 par quelques étudiants soucieux de diffuser les enseignements énoncés par S.S. Pie X dans *Motu Proprio.* Dans l'esprit originel, c'était une sorte de « maîtrise ambulante ».

En France comme à l'étranger, le passage de la Manécanterie suscita la création de groupements identiques. Parfois même, dans les pays de mission : Madagascar, Congo Belge, Océanie, Vietnam, des groupes naquirent spontanément. Par ailleurs, des maîtrises ou chorales qui existaient déjà exprimèrent le souhait qu'une association vînt grouper les efforts jusque là dispersés et mettre en commun l'expérience de tous.

Ainsi naquit, de 1947 à 1951, la Fédération Internationale des « Pueri Cantores » dont l'idée avait été suggérée, dès 1935, par Joseph Bonnet, organiste de St Eustache et le R.P. Prieto, alors maître de chapelle de l'Université Pontificale Comillas et actuellement président de la Fédération espagnole des « Pueri Cantores ».

L'année 1947 marque la naissance de la Fédération Internationale à l'occasion d'un Congrès d'enfants chanteurs qui réunit à Paris quelque 3.000

participants. En 1949, la nouvelle Fédération tient son 2e Congrès à Rome et S.S. Pie XII fait aux 3.000 « Pueri Cantores » présents dans la Ville Eternelle l'insigne honneur de célébrer lui-même, dans la Basilique St-Pierre, le Saint-Sacrifice à leur intention. Ce geste, il le renouvellera en 1951, année au cours de laquelle les Statuts de la Fédération seront reconnus « ad tempus » par la Secrétairerie d'Etat (la reconnaissance définitive est en cours, après les mises au point suggérées par l'expérience). Des Congrès Internationaux à Cologne, Rome réunissent des enfants chanteurs de plus en plus nombreux jusqu'en juillet 1956 qui voit grouper à Paris 6.200 garçons et jeunes gens. Le 8e Congrès doit avoir lieu à Lourdes, en juillet 1958, à l'occasion du centenaire des apparitions de la Ste Vierge.

La Fédération Internationale est maintenant représentée dans 92 pays et compte environ 2.800 groupements, soit 160.000 chanteurs.

Le premier but que s'assigne la Fédération est d'abord d'ordre musical et religieux : il s'agit de promouvoir le chant religieux dans un esprit de fidélité absolue aux prescriptions de l'Eglise, telles que S.S. Pie XII vient de les formuler dans son Encyclique. De là est née l'idée de constituer un fonds musical commun que les groupes peuvent se procurer aux prix les plus bas. Ce répertoire est riche actuellement de plus de cent pièces.

Mais la Fédération voudrait aussi que le chant religieux, déjà merveilleux moyen d'éducation, puisse servir de trait d'union entre tous les enfants du monde, au delà de toute question de langue et de race, réalisant ainsi cette communauté chrétienne et humaine dont nous portons l'idéal au plus profond de nous-même.

Les Fédérations nationales se trouvent actuellement à des stades d'évolution fort différents. Certaines, comme en France, Italie, Espagne, Etats-Unis et Canada sont déjà très solidement organisées, chacune ayant ses statuts propres, son budget, ses Congrès (citons ceux de Saragosse, Granby, Paris, Chicago, Detroit, Majorque, Bologne).

La liaison au sein de la Fédération Internationale est assurée par un Bulletin « Pueri Cantores » édité en cinq langues et une feuille de liaison, « Inter Nos » destinée aux responsables fédéraux. La publication de *livrets* est également prévue sur des sujets différents : liturgiques, musicaux, pédagogiques, administratifs, intéressant l'activité de la Fédération. Deux livrets sont déjà parus.

Les difficultés sont d'ordre budgétaire. La Fédération ne reçoit en effet aucune subvention officielle d'aucune sorte. Par ailleurs, on n'a voulu fixer aucune cotisation et les publications, y compris les copies de musique,

sont envoyées soit gratuitement, soit au prix coûtant. Les seules recettes proviennent de la vente annuelle (surtout en France, il faut l'avouer) d'un calendrier et de libéralités de Fédérations Nationales. Le déficit est couvert par l'activité des Petits Chanteurs.

Chaque bureau fédéral contient une immense planisphère au dessus de laquelle est gravée cette phrase : « Demain, tous les enfants du monde chanteront la paix de Dieu ».

« Les dirigeants de la Fédération, conclut Mgr Maillet, ne se donneront aucun répit tant que ce « futur » ne sera pas devenu un « présent » ! Saint Dominique Savio, — le « petit chanteur » de Saint Jean Bosco, que S.S. Pie XII a donné comme patron officiel à la Fédération en vertu d'un Bref du 8 juin 1956, — leur obtiendra, ils en ont l'intime assurance, les grâces nécessaires pour réaliser ce vœu. »

Fernand MAILLET

XI

DIVERS

Les Offices du Congrès de Musique Sacrée

PAR

Mr l'Abbé Jean BIHAN

Sous-Directeur de l'Institut Grégorien de Paris

SI le qualificatif « sacrée » apposé à la Musique ne lui revient que de finalité dans la liturgie accordée et reconnue par l'Eglise, il n'est pas exagéré de dire que les Offices Liturgiques constituèrent le cœur du Congrès International de juillet.

La Musique *sacrée* ne l'est « en acte », en effet, que dans l'Office Liturgique lui-même dont elle est « partie intégrante » (Pie X) : hors de là, au concert, même spirituel, elle éveillera peut-être l'émotion religieuse, elle fera prier, mais elle n'atteindra pas sa fin plénière qui est en vertu de cette intégration à la liturgie, d'être la *prière de l'Eglise* dans ses formes d'expression hiérarchisées.

Dès lors, toute connaissance de cette Musique Sacrée, toute appréciation, tout jugement de valeur qui n'auront pas passé par l'attitude liturgique, dans la conscience de l'appartenance à l'Eglise « chantante », demeureront comme à l'extérieur, comme sur le pourtour de leur objet... Une connaissance de la Musique Sacrée comme telle ne peut pas être qu'abstraite...

On voit alors l'extrême difficulté de rédiger un compte-rendu des Offices du Congrès. Les fidèles pouvaient y adopter deux attitudes différentes : ou

bien ils y *assistaient* à une audition dans le cadre d'un Office, ou bien ils *y participaient,* à l'Office, à travers la musique. Ces derniers, seuls, à documentation technique égale, en auront eu la véritable connaissance.

La série des Messes Solennelles auxquelles il faut ajouter la *Missa lecta* du Sacré Cœur de Montmartre, constituait certainement la nouveauté du IIIe Congrès International par rapport aux précédents. Ces Messes furent l'illustration quotidienne magistrale de la participation de la Musique à la prière liturgique. Elles demeurèrent le point de convergence de toutes les orientations techniques, musicologiques, esthétiques, liturgiques et pastorales du Congrès : c'était là, pourrions-nous dire, la Musique Sacrée « in vivo » proposée à l'observation, à la méditation des Congressistes.

On a relevé la perfection de toutes les Grand'Messes solennelles, leur ampleur, l'impression de catholicité qui s'en dégageait et qui se manifestait tout particulièrement dans cette spontanéité des réponses de la nef au célébrant lors des dialogues liturgiques, dans la participation de l'ensemble au chant de l'Ordinaire lorsque celui-ci était exécuté en chant grégorien, plus spécialement le mardi 2 juillet en l'église Saint Sulpice. Cette spontanéité se retrouva encore au même degré le dimanche 7 à Notre-Dame à la Grand'messe radiodiffusée et à l'Office solennel de Vêpres dans l'après-midi.

Cette participation chantée devait être nécessairement réduite au cours des autres Messes Solennelles, le chant de l'Ordinaire ayant été confié à des chorales spécialisées pour des polyphonies de divers styles. L'éventail des formes musicales utilisées, depuis Dufay jusqu'à G. Litaize, éventail aussi ouvert que le permettait l'Encyclique, révélait avec quelle largeur de vues l'Eglise accueille en son culte l'art musical pour en faire l'interprète de sa prière et de sa louange.

Cette participation fut encore réelle, quoique à un degré moins intense, au Sacré Cœur de Montmartre le vendredi 5, les chants choisis n'ayant certainement pas les caractères d'universalité et d'unité — pour nous en tenir à ceux-là — que ceux des offices précités et comparés, exception faite, et souvent remarquée, pour le Sanctus XVIII grégorien repris dans un splendide unisson par une assemblée en grande partie composée de jeunes. L'on voit par ces quelques réflexions qui touchent à « l'efficacité priante » des formes musicales intégrées à l'Office, l'impossibilité de porter sur elles un jugement de valeur exhaustif.

Le programme énorme que constitue la somme des pièces exécutées durant la semaine défie par ailleurs toute analyse dans le cadre de ce compte-rendu. Les Revues spécialisées en ont abondamment disserté et ont diver-

sement apprécié l'opportunité de tel choix, la qualité de telle exécution dans les différentes sections : chant grégorien, polyphonie, chant populaire.

Le lecteur vérifiera lui-même l'importance exceptionnelle du travail entrepris autour des Offices Liturgiques, en parcourant l'énumération qui suit. Nous devons à l'amabilité du Directeur de la Revue Liturgique « *Opus Dei* » (1), de pouvoir emprunter ces larges extraits qui nous laissent le profit de l'abondante cueillette ramassée à travers Paris, Reims et Versailles par le signataire G. Missey. Tout n'y est pas contenu — était-ce d'ailleurs possible ? — quelques pièces manquent et une simple allusion est faite aux nombreuses Messes Solennelles célébrées le dimanche 7 et dont certaines, comme celles de Chartres et de Versailles mériteraient plus qu'une mention. La Grand'messe en liturgie mozarabe du 30 juin à Saint-François-Xavier aurait pu retenir longuement notre chronique tant pour ses rites que pour ses chants exécutés par la Chorale...

Quoi qu'il en soit, cette énumération est suffisamment éloquente.

« St-Sulpice, St-Merry, St-Germain-des-Prés, la basilique du Sacré-Cœur de Montmartre, la Cathédrale de Reims, Notre-Dame de Paris, la Trinité, constituèrent successivement le cadre des cérémonies religieuses.

Le premier office du congrès se déroulait à St-Sulpice. La messe était célébrée par S. Em. le Cardinal Feltin, chantée par le Mouvement Grégorien Français, sous la direction du R. P. Dom Gajard et de A. Le Guennant. Participaient également à la messe, le groupe Ward, et cinq cents enfants formés au chant liturgique par la méthode Ward, sous la direction de Mlle O. Hertz. Le Maître Marcel Dupré clôturait la cérémonie, avec le prélude et fugue en si mineur de J.-S. Bach, suivi d'une improvisation.

La messe « Caput » de Guillaume Dufay exécutée par la Chanterie Ste-Anne sous la direction de Anita Cartier, résonnait le lendemain sous les voûtes de St-Merry. Norbert Dufourcq était au grand orgue et faisait entendre : Passacaille de Louis Couperin, Offertoire et Récit en taille de Nicolas Lebègue. Ces trois œuvres écrites par d'anciens organistes de St-Merry, ne pouvaient trouver un cadre plus approprié à leur exécution. La moderne « Incantation pour un jour saint » écrite par Jean Langlais n'en prenait pas moins, dans cet édifice, et grâce à cet orgue, un saisissant relief. Mgr Blanchet, président du Comité d'Organisation du Congrès, célébrait la messe. Le Propre était chanté par la Maîtrise de la Cathédrale de Cambrai (région natale de Dufay, dirigée par le Chanoine Dartus, et par l'Institut de Musique Sacrée de Lille, dirigé par le Chanoine Beilliard.

1. — Directeur : M. l'Abbé Portier, 5, rue de la Source, Paris-XVIe - numéro de septembre 1957.

Continuant notre promenade rétrospective, nous passons sous le vénérable clocher de l'église St-Germain-des-Prés, où Mgr Anglès célébrait la messe. Le Propre était chanté par la chorale du Séminaire des Lazaristes, dirigée par le sous-directeur de l'Institut Grégorien de Paris : l'abbé Bihan. Les chœurs de la Radiodiffusion Française, sous la direction de Félix Raugel, interprétaient la « Missa Solemnior » de Gaston Litaize, œuvre à quatre voix mixtes et grand orgue concertant, « où le maître organiste a mis tout son art et toute sa foi ». Au grand orgue, Antoine Reboulot exécutait : Prélude en mi mineur, de J.-S. Bach, Choral orné sur le Pater Noster grégorien d'Antoine Reboulot, Prière d'action de grâces, de Gaston Litaize. L'orgue de chœur était tenu par Gaston Litaize, lui-même.

Montons jusqu'à la basilique du Sacré-Cœur, sur la colline de Montmartre. Il ne s'agissait pas là d'une messe solennelle, mais d'une « missa lecta ». Ainsi que l'écrivait le R. P. Gelineau, l'importance dans la musique sacrée, des chants destinés aux messes lues, justifiait la célébration d'une telle messe dans le cadre du Congrès. Les principales formes du chant populaire conservées dans la tradition de l'Eglise étaient ici représentées : acclamation, litanie, psaume responsorial, hymne, choral de la Renaissance, cantique à refrain. M. Potiron assurait à l'orgue de chœur, l'accompagnement de tous ces chants. Au grand orgue, Rolande Falcinelli exécutait son quatrième choral, ainsi que le final de la deuxième symphonie d'André Fleury.

Il nous faut maintenant prendre... en imagination, le train spécial qui conduisit les congressistes à Reims, où fut célébrée par S. Exc. Mgr Marmottin, l'avant-dernière messe du Congrès. Le Propre était chanté avec beaucoup de talent par des « éléments régionaux ». Le « Madrigal », de la R.T.F., visiblement mal acclimaté à l'édifice, exécutait sous la direction de Jean-Paul Kreder, la Messe dite « du Sacre de Charles V » de Guillaume de Machaut. Au grand orgue, Arsène Muzerelle exécutait : Fantaisie et Fugue en sol mineur de J.-S. Bach, Chaconne en mi mineur de Bruxtehude, Récit de tierce en taille de Nicolas de Grigny, le Veni Creator de Jehan Titelouze.

Revenons à Paris ce dimanche 7 juillet, pour assister à la grand-messe pontificale célébrée à Notre-Dame par S. Exc. Révérendissime Mgr Marella. Le propre grégorien était chanté sous la direction de Dom Gajard, tandis que le Polifonica Ambrosiana de Milan, dirigée par Mgr Biella exécutait la messe « Aeterna Christi munera » de Palestrina. Pierre Cochereau jouait au grand orgue trois œuvres de Louis Vierne qui fut titulaire de l'orgue de Notre-Dame : Cathédrale (extrait des Pièces de Fantaisie), Cantabile (de la 2e Symphonie), puis le final de la 4e symphonie. Mgr Blanchet fit une

allocution, contentons-nous de la signaler, avec le vif regret de ne pouvoir la reproduire ici intégralement.

Il s'agissait, là, de la cérémonie religieuse officielle du Congrès. En fait, cette journée du dimanche fut l'occasion « d'un véritable feu d'artifice » puisque les principales chorales venues des quatre coins de France et de l'Etranger participaient aux offices dans une quinzaine de paroisses.

L'après-midi des vêpres solennelles célébrées par S. Exc. Mgr Miranda Y Gomez Archevêque de Mexico, avaient de nouveau pour cadre la cathédrale de Paris. L'ensemble des chorales participait à cet office, qui se terminait par une magistrale improvisation de Pierre Cochereau.

C'est à la Trinité qu'il faut nous rendre à présent. S. Em. le Cardinal Roques célébrait la messe pontificale qui ouvrait la dernière journée du Congrès. La Maîtrise de la cathédrale d'Angers avec la Messe « La Bataille » de Jannequin, sous la direction du Chanoine Poirier et la Schola Romande de Genève dirigée par Pierre Carraz, assuraient la partie chantée de l'office. Jean Bonfils suppléant d'Olivier Messiaen à la Trinité, jouait successivement au grand orgue : Fantaisie à l'imitation du Cunctipotens genitor de Du Caurroy (en 1re réaudition depuis le XVII[e] siècle), Iste Confessor, de Jehan Titelouze, Allemande grave en ré mineur de Dumont, enfin, extrait des « Corps Glorieux », « Combat de la mort et de la vie », d'Olivier Messiaen. Cette dernière œuvre est un véritable raccourci des moyens d'expression qu'Olivier Messiaen a utilisés jusque là dans ses œuvres. « Le premier volet de ce diptyque, tumultueux, heurté, violent... le second panneau, tendre, serein, extatique... » étaient interprétés avec tout le talent que l'on était en droit d'attendre.

La réception des congressistes à l'Hôtel de Ville, précédait un concert suivi d'un salut solennel, qui ouvrait le Congrès à Notre-Dame de Paris. Ce concert était l'occasion d'une première réaudition depuis le Moyen Age : « Viderunt Omnes », organum de Pérotin le Grand, qui, à la fin du XII[e] siècle était organiste à Notre-Dame.

« ...Comme de longs échos qui de loin se confondent
Dans une ténébreuse et profonde unité
Vaste comme la nuit et comme la clarté
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent... »

Ainsi parlait Baudelaire. Ainsi parla l'Alauda dirigée par Jacques Chailley. Il y avait bien « correspondance » entre l'œuvre de Pérotin le Grand, et celle de Maurice de Sully. Une telle audition permet de mesurer

la supériorité d'un concert sur le disque; jamais le disque, si parfait soit-il, ne pourra fournir à une œuvre musicale son contexte architectural.

Le grand orgue était tenu par Pierre Moreau qui exécutait : Lauda Sion, de la Suite latine de Charles-Marie Widor, Point d'orgue sur un alleluia grégorien de Pérotin, Paraphrase — Carillon de Tournemire. Enumérons brièvement les œuvres vocales du Salut : O Sacrum, d'Olivier Messiaen, Pater Noster de Nicolas Kédroff père, Ave Maria de Strawinsky, Tu es Petrus avec faux-bourdon de Jacques Chailley, Tantum ergo (greg.), le chœur « En son temple sacré » de Jacques Mauduit.

Si le voyage à Reims clôturait les séances de travail, celui de Versailles — toujours par train spécial — en formait l'introduction. Deux conférences au théâtre Montpensier étaient proposées aux congressistes. La première, par Norbert Dufourcq : « Place de M.-R. Delalande dans la musique religieuse occidentale du XVIIe siècle », la seconde par le regretté Joseph Samson « La notion qualité et le renouveau de la musique sacrée en France ».

Peu après, la chapelle royale du château de Versailles ouvrait toutes grandes ses portes pour une audition de musique religieuse du siècle de Louis XIV, avec le concours des chœurs de la cathédrale et l'orchestre de chambre de Versailles, placés sous la direction de l'abbé Roussel. A l'orgue : Georges Robert. Faut-il parler de l'architecture de Lully, Couperin, Delalande, Marchand, de Grigny ? Faut-il parler de la musique de Robert de Cotte, Mansard, Le Vau, Le Brun ? Seul, le cadre de Versailles peut rendre ces œuvres du XVIIe siècle aussi vibrantes, vivantes, contemporaines. Un des traits marquants de nombre de manifestations du Congrès, était l'opportunité historique qu'a su leur donner le comité d'organisation. Nous nous permettons de l'en féliciter.

Voici le programme du concert : Dies irae de Lully, Offertoire sur les grands jeux (orgue) de François Couperin le Grand, Benedictus (motet à grand chœur de M.-R. Delalande, Basse de Trompette (orgue) de Nicolas de Grigny. Suivait un salut au cours duquel les Petits Chanteurs de Versailles dirigés par Pierre Beguigne interprétaient : O bone Jesu de Etienne Moulinié, Ave Maria de Bouzignac, Tantum ergo de Marc-Antoine Charpentier, Psaume XXXV de Claude le Jeune. »

Après avoir énuméré, de la même manière, les multiples concerts et leurs programme, l'auteur termine ainsi :

« Ce programme contenant à la fois des œuvres modernes et des œuvres anciennes, présente un double intérêt.

D'une part, le répertoire de musique contemporaine montre par sa richesse la vitalité de la musique sacrée dans notre pays et témoigne des recherches qui sont faites pour élaborer un art sacré moderne. D'autre part, le répertoire de musique ancienne constitue l'exemple à suivre, le témoin auquel on se réfère.

Un style peut être considéré comme la cristallisation en formes, sons, couleurs, de la sensibilité et des aspirations de toute une époque. Il est encore trop tôt pour parler d'un style XX[e] siècle. Le style XX[e] siècle est « se faisant » ; il n'est pas fait, mais l'exemple du passé peut, sans aucun doute, nous aider à le constituer. Telle est la signification des premières réauditions ou recréations auxquelles nous avons assisté. De telles manifestations sont très riches d'enseignement; indépendamment de leur valeur rétrospective, elles aident à la concentration des efforts, et introduisent une plus grande unité dans l'élaboration d'un art nouveau. »

.. ..

Nous faisons nôtre cette conclusion. Tradition et progrès ont toujours été les marques de l'Eglise. Ces marques sont signe de vie.

Jean BIHAN

Les concerts dans les églises et au Palais de Chaillot

PAR

M. Maurice IMBERT

DANS le cadre du Troisième Congrès de Musique Sacrée s'inséra une ample série de concerts vocaux et instrumentaux destinés à illustrer de plus ou moins près ses objets. Maintes églises, depuis l'insigne cathédrale Notre-Dame jusqu'à Saint-Etienne-du-Mont en passant par la Chapelle Royale de Versailles, la basilique Sainte-Clotilde, Saint-François Xavier et Saint Eustache, en furent les lieux, ainsi qu'à trois reprises, le vaste Palais de Chaillot. Ces séances, d'une exemplarité féconde, mirent un ornement de grand prix parmi les manifestations que suscita l'immense rassemblement international.

LES ACTEURS

La plus belle œuvre musicale couchée sur le papier reste lettre morte si nul ne se lève pour lui insuffler la vie, l'espace d'une exécution. Cette servitude de la pensée créatrice, imposant au vrai des devoirs impérieux aux résurrecteurs, justifie que grâces soient d'abord rendues à ceux-ci qui, dans l'occasion, se dépensèrent sans compter pour accomplir de leur mieux

les missions qu'ils avaient choisi de recevoir. Dix-neuf ensembles chorals parisiens, provinciaux ou étrangers, ces derniers venus de toute l'Europe devant laquelle n'est pas tombé le rideau de fer et conduits ou enseignés par leurs chefs en titre ; sept organistes solistes exerçant leurs talents dans les deux mondes, onze autres de maintes nations soutinrent les voix ou mêlèrent leurs jeux aux symphonies, s'empressèrent à rendre les foisonnants programmes établis pour l'enseignement de tous.

Il nous plaît de saluer d'abord les mérites des compagnies vocales qui franchirent nos frontières pour apporter à Paris des témoignages de leurs vertus collectives. Plusieurs jouissent, en fait, d'une réputation dont l'écho s'était, dès longtemps, répercuté jusqu'ici et telle l'avait déjà éveillé sous nos cieux mêmes. Nous nommerons d'abord, ces princesses sans souci de préséance; en nous confiant bonnement à l'ordre chronologique dans lequel elles parurent, toutes sur la scène du Palais de Chaillot, pour apporter chacune, principalement, des messages anciens ou nouveaux, d'auteurs de leurs pays.

L'Orféo Pamplones est le premier groupe que cette décision nous amène à citer. Répondant au geste mâle et vigoureux de Don Juan Erasco, soutenu à propos par M. José Manuel Azcue ou Gonzales, cette forte troupe navarraise aux pouvoirs nombreux et couronnés se recommanda par l'exaltation des vertus de sa race qu'elle laissa transparaître à travers ses accents. Une étoile brilla fugitivement devant sa ligne avancée : la cantatrice ibérienne, bien connue sur les rivages séquaniens pour ses apparitions chez Colonne, Lamoureux ou Pasdeloup : Mme Amparito Peris de Prulières. Les chœurs orientaux, très fournis, firent une impression durable par le dépaysement qu'ils apportèrent sans cesser d'exprimer, à travers des pages de la Divine liturgie, un hymne des Matines, la catholicité d'une foi que menacent seulement des reflets de climats autres que ceux de nos régions occidentales et de longs atavismes. On remarqua beaucoup le timbre extraordinairement coloré d'un ténor dont la voix perçait, par instants. La Cappella Carolina, chorale de la cathédrale d'Aix-la-Chapelle, avait déjà été appréciée chez nous, en 1951, lorsqu'aux côtés de la Société du Conservatoire elle avait chanté de grands ouvrages de Bruckner et de Bach. Sa gloire naît non seulement de l'antiquité de sa fondation et du rôle historique qu'elle a rempli en propageant les polyphonies écloses au long des siècles durant lesquels son activité s'est exercée, mais aussi et non moins de la perfection raffinée qu'assure à ses exécutions d'œuvres de la Renaissance ou actuelles son chef éminent et unanimement révéré, Mgr Théodore

Musique Sacrée

Deutsche Grammophon Gesellschaft

- Derniers Grands Enregistrements -

BEETHOVEN

MISSA SOLEMNIS en ré majeur, op. 123
Maria Stader, soprano - Anton Dermota, ténor
Josef Greindl, basse - Marianna Radev, contralto
Chœur de la Cathédrale Ste Edwige de Berlin
Orchestre Philharmonique de Berlin
Direction : Karl Böhm

(2 × 30 cm en coffret) 18224/5

BRAHMS

REQUIEM ALLEMAND
Maria Stader, soprano - Otto Wiener, baryton
Chœur de la Cathédrale Ste Edwige de Berlin
Orchestre Philharmonique de Berlin
Direction : Fritz Lehmann

(2 × 30 cm en coffret) 18238/9

MOZART

REQUIEM
Irmgard Seefried, soprano - Gertrude Pitzinger, contralto
Richard Holm, ténor - Kim Borg, basse
Chœur de l'Opéra de Vienne
Orchestre Symphonique de Vienne
Direction : Eugen Jochum

(30 cm) 18284

MESSE « DU COURONNEMENT » en ut majeur
Maria Stader, soprano - Sieglinde Wagner, contralto
Helmut Krebs, ténor - Josef Greindl, basse
Chœur de la Cathédrale Ste Edwige de Berlin
Orchestre Philharmonique de Berlin
Direction : Igor Markevitch

(25 cm) 16096

VERDI

REQUIEM (Missa de Requiem) pour 4 soli
Maria Stader, soprano - Marianna Radev, contralto
Helmut Krebs, ténor - Kim Borg, basse
Chœur de la Cathédrale Ste Edwige de Berlin
Orchestre Philharmonique de Berlin
Direction : Ferenc Fricsay

(2 × 30 cm en coffret) 18155/6

B. Rehmann, en qui confluent les éléments d'une culture abondante et variée, ceux même qui assurent à l'homme aussi bien qu'à l'artiste une dignité. La Maîtrise de la Cathédrale de Saint-Rombaut, de Malines, à laquelle l'organiste de ce sanctuaire flamand, le Professeur P. Van Den Broek, a prêté son concours, fait aussi bien de l'honneur à la Belgique. Fondée en 1916 par Mgr Jules Van Nuffel, de haute mémoire, elle est maintenue à un niveau qui proclame sa louange par le successeur de celui-ci, M. le chanoine Jules Vyverman, en qui s'allient la connaissance, l'autorité et une fervente soumission aux directives formulées dans la *Motu Proprio* de Pie X, aussi bien que dans la récente encyclique *Musicae Sacrae disciplina* de Sa Sainteté le Pape régnant. Les pieuses préoccupations du directeur se réfléchissent docilement dans les concerts de la troupe dont les objets, en l'occurence, étaient uniquement dûs à des musiciens contemporains et vivants, hors Mgr Van Nuffel. Ils montent vers le Ciel comme la tour délicatement travaillée de ce Saint Rombaut dans lequel ils ont accoutumé de retentir. La Polifonica Ambrosiana, de Milan, confiée aux soins de l'expert, Mgr Biella, parcourut à tire d'aile l'opulent patrimoine sacré de la péninsule latine depuis le XV[e] siècle jusqu'au lustre en cours. Son effectif est assez réduit. La qualité de ses exécutions étudiées résulte d'une longue tradition ininterrompue, conservée avec une diligence sans relâche et produisant des fruits d'une constante exquisité.

Egalement loin de nous le dessein de dresser un palmarès des chorales visiteuses dont la renommée reste, pour l'heure, moins étendue que celle des cardinales, ce qui ne signifie point, si peu que ce soit, que les mérites de choix leur manquent à quelque degré. Nous les considérerons donc dans un ordre réglé de même façon que premièrement.

Le chœur de la cathédrale de Linz, en Autriche, qui ouvrit les feux lors de la seconde séance abritée à Chaillot, apparut, à l'évidence, des mieux stylé par M. Joseph Kronsteiner. La calme et chatoyante atmosphère de contemplation mystique dans laquelle il modula le suave *Ave Verum* de Mozart, suffirait à lui valoir une palme. Le chœur d'église de l'Académie de Vienne apporte néanmoins dans l'expression des pouvoirs plus mûrs. M. Hans Gillesberger tient ses éléments en sa main. Leurs réalisations finement nuancées, sans petite recherche, se recommandent par le fondu de la légère pâte sonore, par l'équilibre des parties, par la netteté de l'arabesque, par un style que purifie le goût. Le lendemain, le chœur mixte néerlandais, Eindhoven, de Bois-le-Duc, dans le Brabant septentrional, présenté par M. Kees Stolwijk, avec M. Pierre Hörmann à

l'orgue et l'appoint de trompettes, de trombones, passa d'abord assez inaperçu. On put d'autant moins prendre de mesure exacte qu'il se borne à communiquer des pages du Haarlemois. M. Marius Monnikendam, reçues, certes, avec intérêt, les oreilles ouvertes, mais les yeux fermés. Une appréciation ne résulte que de comparaisons. Comment mesurer une réussite en l'absence du précédent auquel se référer ? Animée par M. Louis Toebosch, la chorale du Saint-Sacrement, de Bréda, aux Pays-Bas encore, et voisine de l'antérieure, se consacra, avec M. Albert de Klerk, organiste de Saint-Baro, de Haarlem, lorsqu'il était besoin, à une matière plus substantielle et très propre à la mettre en situation de montrer son visage. La noblesse, un air de piété partout répandu comptent parmi les caractères de ce qu'elle avance. La Schola Romande, de Genève, sous la direction de M. Pierre Carraz et avec laquelle M. Gaston Litaize collabora — impromptu aux claviers — produisit une excellente impression. Elle ne comprend que des pupitres réduits — ce qui, soit dit en passant, dresse des difficultés accrues devant ceux qui les composent — et captive par la précision de ses chants équilibrés où rien de voyant ne tire l'attention.

L'armée du Mouvement « Ward », grouillante d'une jeunesse en sa fleur, guidée dans les voies de la connaissance et de l'action par Mlle Odette Hertz, mérite une mention spéciale. Né aux U.S.A., le Mouvement « Ward » s'efforce de susciter par la pratique collective de la musique des ferments d'éducation susceptibles d'enrichir dès l'adolescence l'individu socialisé. Ce fut merveille d'ouïr la printanière cohorte innombrable, tandis qu'elle déroula des volutes grégoriennes qui souplement enveloppèrent l'âme et montèrent vers chacun comme d'embaumantes fumées d'encens. Fort judicieusement, on profita de sa présence pour introduire dans le monde de féerie qu'ouvre *Une Cantate de Noël*, d'Arthur Honegger. La mise au point du ravissant sujet tout parfumé de senteurs populaires eut sans doute demandé de plus longues préparations générales que celles auxquelles le Mouvement, le baryton, M. Camille Mauranne, notre Orchestre National, et M. Edouard Souberbille avaient eu le loisir de s'adonner. Mais M. Gustave Cloez cimenta les jaillissantes bonnes volontés de tous dans les liens que leur forgeait sa baguette lumineuse et sûre.

La liste de nos visiteurs chantants sera épuisée après avoir ajouté que The Westminster Diocesan Choir, ayant à sa tête le R.P. Wilfrid Purney, représenta la Grande-Bretagne. Il avait puisé ses sujets dans le catalogue du maître anglais qui traversa les années troubles durant lesquelles s'affermit en l'île la Réforme, sans renier la croyance de ses frères : William Byrd.

Par les moyens dont il dispose, ce *choir* approche des régions où se rencontrent les amateurs, ceux qui se livrent d'un cœur simple, mais généreux, à l'exercice d'un art répandant des bluettes de bonheur sur leur existence. Le R. P. Purney offrit un hors-d'œuvre aussi étonnant qu'inattendu en chantant d'une voix de basse puissante et timbrée, un air du *Messie,* de Haendel.

On n'attend pas de nous que nous découvrions les vertus de nos belles chorales françaises inclinées, d'abord ou souvent, vers le répertoire religieux et qui se mêlèrent à celles accourues du dehors. Une guirlande d'éloges piquée de fleurs diversicolores court des unes aux autres sans manquer aucune et frissonne au vent des souvenirs de succès dont tous gardent en leur intérieur des images bénies. Que « l'Alauda », dont le savant, M. Jacques Chailley, directeur de l'Institut de Musicologie de l'Université de Paris, a su faire, en son genre, un ornement de notre capitale, ait été appelée à participer sous les voûtes de la basilique métropolitaine, à la séance d'ouverture du Congrès ; que les chœurs de la cathédrale de Versailles, galvanisés par l'ardent abbé Gaston Roussel, se soient vu confier le rôle d'évoquer les fastes musicaux du grand siècle en la chapelle de Louis XIV avec l'orchestre de chambre local de M. B. Wahl, le soprano Mme Fontana, la basse, M. Jacques Mars, les organistes, Mme Denise Chirat, Geneviève Le Secq et que les Petits Chanteurs de M. Pierre Beguigne leur aient fait cortège ; que l'ensemble vocal de Beauvais, stylé par M. l'abbé Henri de Bazelaire, ait été convié à se manifester à Sainte-Clotilde avec M. Tricot à l'orgue; que les valeureux chanteurs de Saint-Eustache en qui le R. P. Emile Martin, de l'Oratoire, attise les flammes du talent collectif, se soient fait entendre avec l'alto, Mme Paulette Deffay et le baryton, M. Jean Clairville sur le devant, dans la paroisse dont ils parent les offices sans s'interdire pour autant de briller ailleurs : qui n'y voudrait applaudir !... Et qui ne se réjouirait aussi que Mgr Maillet, dont le chef s'entoure d'une auréole, soit rentré assez à temps de son long voyage autour du monde pour présenter à Chaillot avec M. l'abbé Zurfluh et l'appoint de M. l'abbé Revert à l'orgue, un ample groupe de quelques 800 *Pueri Cantores* de la région lutécienne, sa mécanterie des Petits Chanteurs à la Croix de Bois originelle, fameuse dans l'univers entier, la Chorale des Anciens de la Manécanterie témoignant que les directions empreintes dans les esprits des membres actifs laissent des traces ineffaçables ; qui ne sentirait monter en soi, sans péché, une bouffée d'orgueil à la pensée que la chorale de la Radiodiffusion-Télévision française, entraînée sur les

chemins cahoteux d'un exigeant accomplissement par M. René Alix, ait eu la charge, sans poids pour ses épaules musclées, de hisser sur le faîte de l'édifice du Congrès un couronnement sur lequel nous reviendrons *in fine !...*

⁂

Les organistes ayant offert des récitals nous retiendrons moins longuement pour la seule raison que le monde de ceux qui ne nous sont point familiers parmi eux s'avère beaucoup plus restreint que celui des chorales. Il ne passe pas trois ; ces trois qui défendirent les couleurs de l'Allemagne de Bonn, de l'Italie et des Etats-Unis à Saint-François Xavier.

M. Heinrich Weber, natif de Cologne, organiste à Mülheim, dans la Ruhr, professeur du Conservatoire de Düsseldorf, se plaît dans l'amitié des musiciens français de nos jours, ses confrères, celle des vieux ancêtres qui ont ensemencé le champ, mais ne s'interdit nullement pour cela de jeter des regards curieux en maintes directions antipodiques. Sa manière d'exécutant ne vise aucunement à l'effet. La solidité, la largeur, le sérieux, une discrétion, un recueillement qui se prolongent jusque dans l'éclat, en sont des marques essentielles. Cependant, l'idée ne cesse d'être pour l'interprète une lumière dont il s'efforce victorieusement de répandre la clarté sur les méandres des textes qu'il communique.

Alors que M. Weber avait choisi ses sujets exclusivement dans des catalogues annuels et même le sien propre, M. Luigi Ferdinando Tagliavini, de Bologne, se recula dans un lointain passé tout italien dont il ne sortit pas. Nous placerons plutôt l'accent sur le fait que, sans franchir la borne que met la tempérance lorsqu'il s'agit d'ouvrages d'âge ancien, une séduisante pente au pittoresque se marque dans ses registrations. Conclure de cette constatation que M. Tagliavini incline vers la fantaisie, fût-elle de bon aloi, serait d'ailleurs se hâter. Un respect seulement sans rigidité guide en tout les actes de son jeu et de son esprit.

M. Berj Zamkochiam, citoyen des U.S.A. et disciple de M. Everett Titcomb qui lui fournit la règle au Conservatoire de la Nouvelle-Angleterre, s'affirme d'une autre école. En lui, c'est le virtuose qui tient la première place et celui qui l'habite a un joli format, un fulgurant brio d'aventure. On pourrait discuter la décision prise par M. Zamkochiam de commencer par l'Op. 4 N° 2 de Haendel qui, sans permettre d'établir un jugement circonstancié sur ses facultés, tranchait sur les entours par ses allures profanes et oratoires, ne mettant nullement en cause sa valeur

foncière. M. Zamkochiam aborde son vrai domaine lorsqu'il s'attaque à l'épineuse *Fantaisie et Fugue sur « Ad nos, ad salutarem undam »* de Liszt, déchaînant ses tumultes sur le ton prophétique et ménageant au milieu de ses ciels d'orage de mélodieux intervalles d'azur.

Nous ne chercherons pas à croquer la silhouette d'exécutant de M. Georges Robert, l'organiste de Notre-Dame de Versailles qui participa à la matinée donnée en la chapelle du château royal; de M. Jean Langlais, successeur de César Frank, de Gabriel Pierné, de Charles Tournemire à Sainte-Clotilde dont il toucha le Cavaillé à la joie des congressistes ; de M. André Marchal, titulaire du grand orgue de Saint-Eustache dont le nom vaut un éloge brillant qu'installé à sa tribune, il ne manqua pas de justifier dans toute son étendue. Contrairement à l'attente, ce ne fut pas M. Pierre Cochereau qui préluda à Notre-Dame, mais son suppléant reçu, M. Pierre Moreau dont la bienfaisance et le fond religieux ne font pas doute. Quant à M. Cochereau, on devait l'entendre quelques jours plus tard, exactement un dimanche, lors de la grand-messe pontificale (1).

QUELQUES REMARQUES D'ORDRE MATERIEL

L'organisation d'une suite de concerts aussi considérable et surtout enfermée dans un temps aussi bref que celui du Congrès pose à ceux qui s'efforcent de la mener à bien des problèmes qui se pressent, s'emmêlent, se chevauchent. Efficacement appuyé, en plusieurs cas, sur l'expérience de MM. Maurice et Yves Dandelot, M. l'abbé Prim, cheville ouvrière de l'entreprise, les résolut avec un bonheur d'ensemble qui lui mérite des félicitations générales. Nulle troupe, nul soliste ne manqua le rendez-vous qui lui avait été assigné. La matière de chacune des séances avait été justement mesurée. Celles qui se déroulèrent à Chaillot finirent néanmoins un peu tard, surtout si l'on considère que la quasi totalité des présents ne pouvaient guère regagner leur domicile provisoire qu'en empruntant les transports en commun, assaillis. La longueur des programmes établis n'en fut point responsable, mais plutôt certaines initiatives personnelles qui ne respectèrent pas le cadre d'ensemble fixé par les organisateurs. Ce fâcheux étirement ne resta pas sans conséquences.

Des chorales aussi notoires que la Carolina aixoise, l'Ambrosiana milanaise dont les réalisations avaient été convenablement réservées pour

(1) Prière de se reporter à l'article consacré aux « Offices ». (N.D.L.R.).

la bonne bouche, se trouvèrent réduites à se manifester dans des conditions de presse un peu regrettables, eu égard à leur majesté. Il était plus difficile que celles appelées à passer d'abord ne fussent pas un tantinet sacrifiées, tel le chœur de Eindhoven, en raison des allées et venues de retardataires accourant à toutes brides d'ici, de là où les avaient retenus des occupations de congressistes. En réalité, ces ombres, la plupart inévitables, disparaissent dans un panorama harmonieux baigné d'un soleil triomphal. Les matinées données dans les églises furent fort suivies et les soirées de Chaillot, hors la dernière quelque peu contrariée par un retour de Reims à une heure avancée, attirèrent des multitudes (une épingle ne serait pas tombée à terre dans l'immense vaisseau le jour de la seconde), de même que celle offerte par la R.T.F. à Saint-Etienne-du-Mont, comble jusqu'en ses moindres recoins. Et ce fut certes merveille de constater combien les assistants mettaient d'application à comprendre en leur âme ce qu'on proposait à leur intelligence et à leur délectation.

LES PROGRAMMES

L'étendue et la variété de leur contenu exige que nous sériions. Nous parlerons donc d'abord des legs des vieux temps qui s'y rencontraient, vocaux d'abord, organistiques ensuite, puis sans nous appesantir sur ceux de la période intermédiaire, nous passerons à l'examen nécessairement succinct du bouquet d'ouvrages éclos en nôtre époque, voire hier, qui les pailletaient d'intérêt actuel.

FIGURES EFFACEES — SIECLES LOINTAINS

Il n'entre pas dans notre propos de détailler les fragments tirés de l'antique patrimoine grégorien qui se rencontrèrent sur plusieurs affiches. La route sera déjà longue si nous limitons la carrière de nos investigations au moment où l'auteur s'identifia avec un patronyme. Projetons donc initialement quelques lueurs autour de personnages plus ou moins enveloppés de ténèbres au regard de beaucoup et qui se profilèrent sur la tapisserie au cours des concerts du Congrès.

C'est très naturellement que revient à M. Jacques Chailley l'honneur de faire résonner solennellement, pour la première fois depuis 700 années — minute émouvante — l'organum quadruple, *Viderunt Omnes,* de Péro-

tin-le-Grand sous les ogives dont il éveilla d'abord les échos (A) (1). M. Chailley compte, en effet parmi les patients défricheurs du passé les plus férus d'amour pour cet ancêtre et les mieux ornés de lumière à son sujet.

Depuis longtemps M. José Bruyr souhaite que le nom de Pérotin soit gravé sur une dalle devant le porche de Notre-Dame avec ces simples mots : « Ici naquit la musique française ». On sait que Pérotin vécut à la fin du 12e siècle et le début du suivant, qu'il compta probablement au nombre des « clercs chargés de déchanter, à la messe le répons et l'Alleluia », que son *Viderunt,* une des rares pièces dont on ne puisse lui contester l'attribution, demeura en vive estime jusqu'au milieu du 13e siècle. Pas grand chose d'autre si ce n'est maintenant, grâce à M. Chailley, la beauté de son gracieux graduel de la messe du jour de Noël où les voix « organales » entourent le texte liturgique de dessins légers, fertiles en imitations et en développement de la mélodie génératrice.

Pierre de Manchicourt (1510 ? - 1564) serait à peine plus qu'un nom, ici, même pour les spécialistes, si le R. P. Martin n'avait remis au jour sa « Messe » *Quo abiit dilectus* au titre emprunté au *Cantique des Cantiques* cher à l'auteur, établie sur un dessin tritonique et publiée à Paris, par du Chemin, en 1556. De cette *Messe* on entendit le *Sanctus* et le *Benedictus* dont la suavité, l'élégance s'opposent à l'explosion de joie de l'Hosannah (B).

Manchicourt naquit à Béthune, fut le *Phonascus* de la cathédrale de Tournai, le maître de chœur de celle d'Arras, le *magister puerorum* de celle d'Anvers (1557). Il passa ensuite au service de Philippe II en qualité de directeur de sa chapelle flamande et mourut à Madrid. Les musicologues belges et espagnols se sont penchés sur son œuvre plus que les nôtres, ce que peut expliquer le fait que ses manuscrits sont principalement conservés à Bruxelles et dans la péninsule ibérique. En 1941, Mgr H. Angles a consacré une étude à ses 12 *Messes* provenant de la bibliothèque de la reine Marie de Hongrie et le P. David Pujol, de Montserrat, travaillait

(1). Les chorales auxquelles on est redevable des exécutions sont signalées par les abréviations suivantes : A : Alauda - V : Chœurs de la Cathédrale de Versailles - P.V. : Petits chanteurs de Versailles - B : Ensemble vocal de Beauvais - P. C. : Pueri Cantores - C. B. : Manécanterie des Petits Chanteurs à la Croix de Bois - A. M. : Chorale des Anciens de la Manécanterie - O. P. : Orféo Pamplones - A. V. : Chœurs d'église de l'Académie de Vienne - S. E. : Chanteurs de Saint-Eustache - C. L. : Chœurs de la cathédrale de LINZ - M. W. : Mouvement WARD - C. C. : Cappella Carolina - E. : Chœur de Eindhoven - S. S. : Chorale du Saint-Sacrement de Breda - W. D. : Westminster diocesan Choir - M. M. : Maitrise de Saint-Rombaut, de Malines - S. R. : Schola romande, de Genève - P. A. : Polifonica Ambrosiana, de Milan.

N. D. : Notre-Dame de Paris - G. R. : Georges ROBERT, de Versailles - J. L. : Jean LANGLAIS - H. W. : Heinrich WEBER - L. T. : Luigi Ferdinando TAGLIAVINI - B. Z. : BERJ ZAMKOCHIAN.

ces années dernières à leur restitution. Manchicourt cultivait le système de l'imitation jusquà l'outrance. Mais son métier de plume, ne manquait pas de solidité et il visait à traduire, par ses thèmes, le sens pathétique des textes qu'il utilisait. Ainsi dans son *Vidi speciosam* du *Thesaurus* de 1564.

Alfonso el Sabio ne reste pas moins inconnu de l'immense majorité, hors du monde hispanique. Seul, jusqu'ici, M. Luis Morondo avait parfois inscrit ce nom sur tels de ses programmes, à Bordeaux, Strasbourg et peut-être ailleurs. Pourtant, Alphonse Le Sage, dixième du nom, roi des Asturies, de Léon, de Castille et qui régna de 1252 à 1284 est une figure majuscule de la musique espagnole au Moyen-Age. Non seulement il protégea les arts, mais il écrivit lui-même quelque 420 *cantigas* à la Sainte-Vierge sur des paroles en dialecte galaïque. Elles sont conçues dans un langage typiquement local où l'authentique et le plagiat se mêlent et le compositeur y fait du refrain un emploi thématique. La *cantiga, O quam fermosos* (O.P.), présentée dans une harmonisation du germano-américain Kurt Schindler en fournit un exemple succulent.

Combien, même parmi les auditeurs instruits, avaient jamais entendu quelque page du Basque, parent de Saint-Ignace de Loyola, Juan de Anchieta (1462-1523), qui mourut curé d'Azpeitia, où il était né, après avoir été notamment attaché à la Cour de Ferdinand le Catholique ? Ses œuvres manuscrites se trouvent à Séville, Barcelone, Ségovie et Coimbre, en Portugal. Son *Salve Regina* à 4 voix (O.P.), tiré de l'ombre en 1933, annonce Palestrina, Victoria et se recommande par l'onction de ses accents.

Bien que français, Mathieu Gascogne reste encore bien plus généralement ignoré. Réellement, on ne sait rien des circonstances de sa vie qui s'étendit sur la première moitié du 16e siècle. On rencontre des Messes, des Motets, des Chansons de son cru dans des recueils collectifs édités entre 1521 et 1554. On a quelques manuscrits de sa plume. Là s'arrête l'information à son propos. Aussi ne fut-on pas fâché d'apprendre à connaître son *Deus, a quo sancto desiderata* à 4 voix (S.S.). Il lui mérite la considération.

Il en va de même pour le Portugais d'Evora, maître de chapelle de la cathédrale de cette ville où se déroula son existence, le P. Francisco Martins (1620 ? - 1680). Nul doute qu'on bénéficiera de la première audition, chez nous, de son répons, *Tenebrae factae sunt* (S.R.), figurant dans son important *Liuro da Somana Santa* jamais encore gravé jusqu'à la minute récente où plusieurs de ses fragments le furent, à Lisbonne.

Si l'on précise que le prêtre Franchino Gaffurio (1451-1522) s'identifie avec Gafori certains lèveront peut-être le doigt pour répondre qu'ils

Une prestigieuse sélection d'œuvres de MUSIQUE SACRÉE



J.-S. BACH (1685-1750)

GRAND MAGNIFICAT
pour Soli, Chœurs et Orchestre
Chorale Ph. Caillard. Orch. de Chambre
« Pro Arte » de Münich. Dir. Kurt REDEL
1 disque 30 cm
LDE 3047

CANTATES

Nos 189 - 89 - 74
1 disque 30 cm
LDE 3043

Nos 157 - 55 - 151
1 disque 30 cm
LDE 3044

Soli, Chœurs et Orch. de Chambre
« Pro Arte » de Münich. Dir. Kurt REDEL

CANTATES

Nos 147 (intégrale) **(1) - 160**
1 disque 30 cm
LDE 3058

Nos 51 - 104
1 disque 30 cm
LDE 3059

Soli, Chorale Heinrich Schütz, de Heilbronn.
Orch. Südwestfunk. Dir. Fritz WERNER

G. DUFAY (1400-1474)

MISSA SINE NOMINE
pour 3 voix, avec 3 trombones
Ens. vocal et direction Ph. CAILLARD
1 disque 30 cm
LDE 3023

G. PALESTRINA (1524-1594)

MISSA ASSUMPTA EST MARIA
Les Chanteurs de St-Eustache. Dir. R.P. Em. MARTIN
25 cm Standard
EFM 42.012

H. SCHUTZ (1585-1672)

REQUIEM
Chorale Heinrich Schütz de Heilbronn
Dir. Fritz WERNER
1 disque 30 cm
LDE 3039

E. du CAURROY (1549-1609)

MISSA PRO DEFUNCTIS

M.-A. CHARPENTIER (1634-1704)

MESSE du SAMEDY de PASQUES
Chanteurs de St-Eustache - A l'orgue André Marchal
et Marie-Claire Alain. Dir. R.P. Em. MARTIN
1 disque 30 cm
LDE 3056

J. GILLES (? - 1705).

REQUIEM (2)
« Des Services funèbres de RAMEAU et de Louis XV »
pour Soli, Chœurs et Orchestre
Ens. voc. Ph. Caillard - Ens. instr. J.-M. Leclair
Dir. Louis FREMAUX
1 disque 30 cm
LDE 3040

M.-R. DELALANDE (1657-1726)

DEUX GRANDS MOTETS (1)
« Beatus Vir » - « Usquequo Domine »
pour Soli, Chœurs et Orchestre
Ens. voc. Ph. Caillard - Ens. instr. J.-M. Leclair
Dir. Louis FREMAUX
1 disque 30 cm
LDE 3027

F. COUPERIN (1668-1733)

TROIS LEÇONS DES TENEBRES (1)
Motets : « AUDITE OMNES »
POUR LE JOUR DE PAQUES
pour Soli et Orgue
Dir. et réalisation : Laurence BOULAY
1 disque 30 cm
DP 23-1

E. BLANCHARD (1696-1775)

TE DEUM
pour Soli, Chœurs et Orchestre
(Victoire de Fontenoy - 1745)
Chœurs de la R.T.F. - Ens. ins. J.-M. Leclair
Dir. Louis FREMAUX
1 disque 30 cm
LDE 3060

F. GIROUST (1738-1799)

MESSE DU SACRE de LOUIS XVI
MOTET
SUPER FLUMINA BABYLONIS (2)
Soli, Chorale des J.M.F. et Orchestre
Dir. LOUIS-MARTINI
1 disque 30 cm
LDE 3032

F. POULENC (né en 1899)

LITANIES A LA VIERGE NOIRE
pour voix de femmes et Orgue
Ensemble vocal et Dir. J.-P. KREDER
25 cm Standard
EFM 42.017

J. LANGLAIS (né en 1907)

MISSA SALVE REGINA (2)
Pour Chœurs, deux Orgues et ensemble de Cuivres
Schola des Pères du St Esprit - Dir. R.P. DEISS
Au grand Orgue de N.-D. de Paris : J. Langlais
A l'Orgue de chœur : J. Dattas
1 disque 30 cm
LDE 3023

---

(1) Grand Prix du Disque. Acad. Ch. CROS.
(2) Grand Prix du Disque. Acad. du Disque Français.

Publ. Matisse

MUSIQUE SACR

LES PRIMITIFS FRANÇAIS

LES POLYPHONISTES DE PHILIPPE-AUGUSTE A PHILIPPE-LE-BEL (12e au 14e siècle)

Dir. : Roger BLANCHARD — 320 C 107

Guillaume de MACHAUT

MESSE DE NOSTRE-DAME

Dir. : Roger BLANCHARD — 270 C 085

Guillaume DUFAY

MESSE "L'HOMME ARMÉ"

Dir. : Roger BLANCHARD — 320 C 108

Roland de LASSUS

MESSE "DOUCE MÉMOIRE"

Dir. : André JOUVE — 255 C 013

VERSAILLES

LES ORGANISTES DU SIÈCLE DE LOUIS XIV — 320 C 123

Gaston LITAIZE (orgue)

NOËLS ANCIENS POUR ORGUE

Gaston LITAIZE (orgue) — 255 C 038

RÉE FRANÇAISE

Jean-Baptiste LULLY

TE DEUM

Dir. : Pierre CAPDEVIELLE — LA 1073

Marc-Antoine CHARPENTIER

MESSE DE MINUIT

Dir. : André JOUVE — LA 1060

François COUPERIN

MESSE A L'USAGE DES PAROISSES

Gaston LITAIZE (orgue) — LAG 1064

Gabriel FAURÉ

REQUIEM

Dir. : D.-E. INGHELBRECHT — 270 C 066

Olivier MESSIAEN

TROIS PETITES LITURGIES DE LA PRÉSENCE DIVINE

Dir. : Marcel COURAUD — 270 C 075

ŒUVRES COMPLÈTES POUR ORGUE

Olivier MESSIAEN (orgue) — 260 C 074 à 081



sont au fait de sa *Theorica Musicae* dont le fac-similé publié, en 1934, par M. Gaetano Cesari est venu sous leurs yeux. Mais ces compositions, enfermées dans les archives du Dôme de Milan dont il fut le maître de chapelle de 1484 à son décès, comprennent notamment un *O Sacrum convivium* (*P.A.*) qui fut rédigé au cours de la décennie initiale durant laquelle il remplit ces fonctions. Sauf pour les priviligiés ayant suivi le dernier Festival de Bordeaux et assisté au concert du Coro Easo en l'église monolithe de Saint-Emilion, il en est de même pour le prédécesseur de Gaffurio qu'avait installé en 1563 Saint-Charles Borromée, le prêtre véronais Vincenzo Ruffo (1510 ?-1587). Son *Adoramus te, Christe,* extrait de ses livres de motets de 1542 et 55 (P.A.), prouve qu'il entendait se conformer étroitement aux directives formulées dans l'instant par le Concile de Trente. De même, enfin, pour Michelangelo Grancini (1605-1669) qui compte parmi les successeurs de Gaffurio à plus d'un siècle de distance. S'il fut un des musiciens les plus en vue de Milan, à son époque, les 23 groupes d'œuvres qu'il a produits restent quasi tous extrêmement peu dans l'usage. Ainsi ne saurait-on manifester trop de reconnaissance de ce qu'un *Agnus Dei* de 1631 extrait de l'une de ses 40 messes, ait été produit à Chaillot (P.A.).

On s'en rend compte : de ces acquisitions de connaissances, on est surtout redevable aux chorales étrangères. Celles-ci se firent, de surcroît, les interprètes d'auteurs qui, pour moins inconnus des mélophiles qu'ils soient ici, ne représentent pourtant que des personnalités assez confuses au regard de beaucoup. Ainsi le Styrien, Johann-Joseph Fux (1660-1741) dont on retient communément sans plus, le titre de son *Gradus ad Parnassum,* maître de la chapelle de la Cour viennoise sous trois empereurs, dont le style marque l'apogée du baroque en même temps qu'il en annonce le crépuscule et dont on ouit un *Ad te levavi,* restitué par V. F. Göller, provenant d'un recueil de *Propres pour les dimanches de l'Avent* (A.V.). Ainsi le Corinthien et Cistercien Jacobus Gallus (1520-1591), qui s'appelait en réalité Petelin, ce qui signifie coq en slovaque (d'où Hähnel en allemand, Gallus en latin) et qu'il ne faut pas confondre avec toute une troupe de compositeurs ainsi désignés. Jacobus Gallus fut chef de chœur de Saint-Johannes in Vado, à Prague. C'est là que parurent, à la fin de sa vie et posthumement, ses principales œuvres. Son *Pater Noster* à deux chœurs (A.V.) rappela qu'il s'agrégeait à l'école vénitienne. Nous avons déjà évoqué l'Anglais, William Byrd (1543-1623) dont des passages de sa *Messe* à 5 voix (1605) et un *Non vos relinquam* du second livre de Gradualia

(1607) furent communiqués (W.D.) Mais comment ne projetterions-nous pas encore une rapide clarté sur ce Jan Peterszoon Sweelinck de Deventer (1562-1621) qui fut, 44 années durant, organiste de la Vieille Eglise d'Amsterdam et dont le *Justi Autem* à 5 voix (S. S.) fleure bon cette langue hybride annonçant la tonalité classique.

Si, sur les programmes des chorales françaises, se rencontrèrent des noms moins inhabituels pour nous, il en alla différemment, peut-on croire, pour la masse des congressistes venus d'autres pays. Qui, parmi eux, était au courant de ceux-ci que nous allons citer ?

Certes, on a fait quelque bruit, ces dernières années autour du Languedocien Etienne Moulinié (1620 ?-1670 ?), maître de la musique de Gaston d'Orléans qui se trouva représenté par l'*O Bone Jesu* qu'à restitué Mme Denise Launay (P.V.). Mais ce bruit a-t-il passé nos frontières ? Que savaient ceux qui les avaient franchies du Narbonnais, Guillaume (?) Bouzignac (1590? - 1650 ?) que les destins, après diverses stations, conduisirent à la cathédrale de Tours dont l'*Ave Maria* (P.V.) rendu par Bernard Loth, ainsi que l'*Ego Gaudebo in Domino* (C.B.) fournirent des spécimens de ses motets à la ferme carrure parfois dramatique, tour à tour harmonique ou contrapuntique, devant aux Italiens ou rappelant Nicolas Forme ? On s'aventurerait, semble-t-il, en affirmant que beaucoup étaient au courant de ce qu'on sait d'Antoine de Fevin (1474 ?-1512) dont on fit naguère un Orléanais, un Espagnol et qui était en réalité un Artésien, qui mourut à Blois après avoir été enseigné par Josquin des Prés et s'être mérité que Glareanus l'appelât « *felix Jodici aemulator* » (ce que confirme Rabelais) après avoir rempli les charges de chapelain et de chanteur de Louis XII. A ce « proprelet » inclinant aux grâces, dont le style a de l'unité, fut consentie une belle part. L'une de ses 12 *Messes,* celle *Sancta Trinitas,* vint sur l'horizon (B) et, aussi, l'un de ses *Motetti de la Corona* de 1514, le *Descende in hortum meum,* qui prouve pour sa fine sensibilité et sa faculté d'envelopper le sentiment dans un décor, en l'espèce l'Ile-de-France (C.B.) On conjecture qu'à l'exemple de Palestrina, Jakob van Berchem (1535-1580), parfois confondu avec Jachet de Mantoue parce qu'on l'appelait aussi Jachet en Italie, doive son nom à la bourgade proche d'Anvers où il vit le jour. C'est un des derniers musiciens belges notoires ayant fait carrière dans la péninsule latine et il s'éteignit à Ferrare où il était organiste de la Cour depuis 1555. Son *O Jesu Christe* massif et de grande allure, compte parmi la matière de la soirée initiale de Chaillot (P.C.). Peu après vint le tour de Claude de Sermisy (1490 ?-1562)

qui, toute sa vie, resta attaché à la Sainte Chapelle du Palais et ne quitta guère les rivages de la Seine que pour accompagner François 1er à Bologne, lorsqu'il s'y rendit, en 1515, afin de rencontrer le Pape Léon X. Sermisy demeure surtout dans le souvenir des amoureux du passé par ses chansons dont Henry Expert a sorti un bon nombre de la poussière. Son *Praeparate corda vestra,* tiré de ses 28 *motets* gravés par Pierre Attaignant, en 1542, permit à nos visiteurs de prendre ses mesures dans le genre sacré (C.B.). Nous aurons fini avec ces figures plus ou moins effacées dont les chorales avivèrent la mémoire quand nous aurons cité Lodovico Grossi de Viadana (1564 ?-1645) dont le nom a la même origine que celui de Berchem. Passé la trentaine, il prit l'habit de Franciscain et on le considère, à tort ou à raison, comme l'inventeur du chiffrage au moyen des chiffres arabes parce que ses *Concerti ecclesiatici* d'orgue (1602) comportent une basse continue. Sa musique vocale reste fort à l'écart, injustement à en juger par son *O Sacrum Convivium.* (A.M.)

On voudra admettre que nous nous bornions à dresser un catalogue des œuvres chorales dues à des illustrations des siècles lointains qui se succédèrent après avoir souligné que tous ceux qui savent ne purent manquer d'applaudir à la décision de confier à M. l'abbé Gaston Roussel la tâche de magnifier Lully et de prolonger l'exaltation de Delalande, dont les festivités du troisième centenaire de la naissance venaient de prendre fin, à travers de grands motets dus à leurs génies, dans des réalisations de son faire : *Dies irae* du premier, *Benedictus* et *Cantate Domino* du second (V). Nous en profiterons pour signaler que l'hymne *Pange lingua* extrait de l'admirable *Tantum Ergo* de Delalande, et restitué par M. Alexandre Cellier, fut également produit (B). Voici maintenant la liste annoncée : Versets du *Requiem* pour Pierre Ronsard, *Psaume CL* de Jacques Mauduit (A); *Tantum Ergo* du *Pange lingua pour le Jeudy saint* dans la version de M. Guy Lambert (P.V.). Chœur final de *David* et *Jonathas* (B) de Marc-Antoine Charpentier; Psaume XXXV de Claude Le Jeune (P.V.), Choral : *Ainsi qu'une meute inhumaine* d'Henry du Mont (B), Choral : *Roi des Rois* de la Cantate N° 140, Choral final de la *Passion selon Saint-Jean* de J.-S. Bach, *Alleluia de Juda Macchabée* de Haendel (P.C.); *O magnum mysterium* (O.P.); Répons : *Caligaverunt oculi* (S.R.) de Tomas-Luis de Victoria (nous profiterons cependant de la circonstance pour préciser qu'à la suite des recherches de M. D. Ferreol Hermandez, la date de sa naissance a pu être circonscrite entre 1548 et 1550 et qu'on connaît maintenant celle de sa mort) le 2 juillet 1611 à Ma-

drid, en la *calle del Arenal;* le psaume à 5 voix, *Miserere* (S.E.), *Tu pauperum refugium* à 4, de Josquin des Prés (S.S.); *Regina Cœli* d'Antonio Caldaro (C.L.); *Hodie apparuit* (M. W.), *Jubilate Deo* d'Orlando di Lasso (S.S. et S.R.) ; *Surge illuminare* de Palestrina (C.C.), *Salve regina,* pour deux soprani et orgue, de Claudio Monteverdi (P.A.).

*
**

Les organistes furent saisis d'émulation pour ramener, eux aussi, parmi les congressistes des auteurs inaccoutumés des anciens temps. La part que nous leur ferons sera plus exiguë que celle revenant aux chorales, uniquement pour la raison indiquée plus haut.

Le *Point d'orgue* sur un *Alleluia* grégorien du grand Perotin (N.D.) dut être une révélation pour autant dire tous. Une question se posait d'abord à son sujet : à l'époque de *l'optimus discantor* la cathédrale de Paris possédait-elle un orgue ? Selon Platine, l'usage autre qu'exceptionnel de cet instrument dans des églises remonte à la seconde moitié du VII° siècle. C'est à ce moment-là que le pape Vitalien l'adopta, sans d'ailleurs que tous l'acceptassent. La France semblent avoir été réticente. En effet, le premier orgue installé sur son sol dont on ait une connaissance certaine est celui de l'abbaye de Fécamp, décrit par l'archevêque Baudri et pas antérieur à Perotin. Rien ne permet d'affirmer qu'il s'en trouvait également un à Notre-Dame alors mais on peut néanmoins estimer le fait probable puisqu'on sait de source sûre qu'il y en avait un à la cathédrale de Meaux en 1221. La lecture du traité de la fin du XIII° siècle connu sous le nom d'Anonyme IV apprend qu'il était alors dans l'habitude d'établir des compositions à partir d'*alleluias.* Mais en quoi consistait leur traitement en point d'orgue ? En ceci : des notes prises dans le motif choisi par l'auteur étaient entendues à des intervalles de temps plus ou moins éloignés et, entre ces groupes de notes issus du grégorien, des conduits libres et ornés en phrases d'organa se trouvaient insérés. On peut donc voir dans le *Point d'orgue* de Pérotin un ancêtre des cadences improvisées introduites dans les plus anciens concertos de violon. ,

Pierre du Mage dont le *Grand-Jeu* coulé dans le moule de l'ouverture lullyste et tout majestueux termine son unique *Livre d'Orgue* de 1708 (G.R.) ne se montre pas un spiritualiste. Mais, par l'habileté de son écriture, il passe beaucoup de ses contemporains. Dans le programme de la matinée versaillaise, nous avons fourni à son propos un certain nombre

d'indications inexactes, faute de les avoir puisées, bien qu'elle fût sous notre main, dans l'étude que M. Félix Raugel lui a consacrée et qui figure parmi les *Mélanges* offerts au souvenir de Paul-Marie Masson en 1955. Nous allons les rectifier ici chemin faisant. Du Mage naquit à Beauvais, vers 1676 (et non 90). Son père était chantre à la cathédrale de cette ville. Comme nous l'avons dit, Louis Marchand l'enseigna. Il tint les orgues de Robert Clicquot nouvellement installées en la collégiale de Saint-Quentin, de 1703 à 1710, puis celles de Ricard, à Laon qu'il abandonne en 1719. Il semble ne plus avoir exercé ensuite, sauf à l'occasion de l'inauguration de l'orgue dont François Thierry dotait Notre-Dame de Paris, en 1733. Après s'être marié deux fois et avoir eu six enfants des deux lits, il mourut à Laon, le 2 octobre 1751 (et non 50).

Des spécimens du style organique du Vénitien da Canareio Andrea Gabrieli (1520 ?-1586) furent proposés (L.T.) sous forme d'une des *Intonazione* de 1953 et du *Ricercare nel VII* tone de 1595. On conviendra que ces pages sortent rarement du rayon. Les *Intonazioni* du disciple d'Adrien Willaert sont des préludes dans les tonalités du plain-chant et comportant des cadences qui s'en éloignent. Ses *Ricercari,* monothématiques, utilisent également les modes ecclésiastiques. Ils préparent l'avènement de la fugue.

Beaucoup ont-ils découvert à travers l'*Offertoire sur les grands jeux* de François Couperin, le Grand (1668-1733), que le Briard méritait d'être placé sur le piédestal où l'a installé la génération présente (G.R.) ? Mais maints étaient peut-être moins au fait de la manière du Lyonnais, Louis Marchand (1669-1732), plus connu des amoureux de la petite histoire pour son éclipse devant J.-S. Bach que pour ses œuvres dont a pu dire qu'elles introduisent un élément de baroque dans les productions de notre école d'orgue. Il fut représenté par une *Basse de trompette* (G.R.), puis l'ardent et grave Rémois, Nicolas de Grigny (1671-1703) mort à la fleur de l'âge on le voit, par un *Dialogue sur les grands jeux* (R.G.) tiré de son livre d'orgue posthume (1711) que le maître d'Eisenach copie de sa main, en sa jeunesse. Le Ferrarais, Girolamo Frescobaldi (1583-1643) jouit d'une renommée qui nous dispense de longs commentaires encore qu'elle soit peut-être plus nominale qu'assise. Son *Capriccio* reposant sur le thème de l'hexacorde et offrant des combinaisons variées ainsi que sa *Toccata per l'Elevazione,* sorte d'improvisation où s'épanche une âme perdue dans la contemplation des mystères, confirmèrent en tout cas, qu'elle n'est point usurpée (L.T.). La vivante et printanière *Toccata con lo scherzo del cuccu* du Toscan, Bernardo Pasquini (1637-1710), qui fournit la règle à Georg

Muffat, est relativement répandue en France pour avoir été publiée par Vincent d'Indy dans sa fameuse Edition classique à 25 centimes le numéro, ...avant la guerre de 1914. Les clavecinistes, auxquels elle convient fort bien, l'inscrivent parfois sur leurs affiches. Le morceau est riche d'épisodes piquants (L.T.). Tout le monde sait qu'Alessandro Scarlatti (1660-1725) occupe une place très en vue. Mais peu sont au courant de ses *Toccate, Fughe* et *Preludi,* pour orgue ou pour *clavicembalo,* qui appartiennent aux collections du Conservatoire de Naples et du Liceo Martini, de Bologne. Sa *Toccata II,* en quatre parties, dont une *Partita alla Lombarda* fut interprétée au « Récital international » (L.T.). M. Edward J. Dent a noté que les compositions de cet ordre dues à A. Scarlatti intéressent d'abord parce qu'elles le montrent se mettant à l'école de son fils, Domenico.

Haendel et J.-S. Bach ne furent pas oubliés. Le *Concerto* op. 4 N° 2 du Hallois figura sur le programme de Saint-François Xavier (B.Z.), nous l'avons déjà indiqué, *le Prélude et Triple fugue en mi bémol* du Thuringien sur celui de Saint-Eustache (A.M.).

LA PERIODE INTERMEDIAIRE

Pour cette période, suivant toujours le même plan, nous ne donnerons comme prévu, qu'une nomenclature des ouvrages présentés. S'ils ne refusèrent pas, très souvent, aux uns ou aux autres les plaisirs de la découverte, ils émanent en effet d'auteurs au sujet desquels les renseignements ne manquent pas, à une exception près.

Mozart fut salué deux fois, à l'occasion de son *Ave Verum* (P.C. et C.L.) et Bruckner ne se trouva pas moins bien partagé que lui : *Kyrie* de sa *Messe en mi mineur* (C.L.), *Christus factus est* et *Ave Maria,* chacun à 7 voix (A.V.), *Salvum fac populum tuum* en faux-bourdon (C.C.). Le nom de Brahms vint à propos d'un *Psaume LXVIII* que nous n'avons pu identifier au juste (C.C.). Celui de Pergolèse fut associé au *Sanctum et terribile* pour 5 voix mixtes et orgue (1734) figurant dans son *Opera omnia,* ce qui en grandit l'authencité. L'inconnu auquel nous avons fait allusion est l'Autrichien Franz-Xavier Gruber (1787-1863), dont le Noël, *Stille Nacht, helige Nacht,* successivement entendu en allemand puis, en anglais à Chaillot (G.B.), a conquis une valeur de chant populaire. Ce Noël protège si bien de l'oubli qu'en 1935 une plaque commémorative fut apposée sur la maison des environs de Salzburg où il mourut. A qui en dut-on l'initiative ? A la Fédération des Professeurs de Los Angelès...

Nous glisserons sur les œuvres d'orgue appartenant aux mêmes temps : *Choral* N° 3 de César Franck (J.S.), *Fantaisie et Fugue sur Ad nos* de Liszt, d'ailleurs citée plus haut. (B.Z.).

LES CONTEMPORAINS

Un renouveau de la musique religieuse éclate de toutes parts. Les congressistes purent prendre connaissance d'œuvres significatives de compositeurs contemporains appartenant à dix pays et qui leur en fournirent des preuves incontestatables. Avant de citer à l'honneur ces bons ouvriers de l'art sacré dans notre époque et de dérouler sous les yeux du lecteur, alphabétiquement, une nation après l'autre, le panorama de leurs ouvrages, nous voudrions essayer de définir ce qui les guide communément dans leur action, ce qui fournit à leurs travaux des étais.

A l'église, la musique peut porter sur ses ailes la prière de celui qui agenouille sa foi ou rompre l'élan de son oraison. Pour qu'elle procure le soutien qu'on attend d'elle il lui faut satisfaire à des conditions complexes. Elle doit être expressive, émouvante même. Mais si cette expression qu'elle apporte, cette émotion qu'elle suscite troublaient l'onde de la méditation, loin de remplir son office, elle s'avèrerait, en l'espèce, nuisible. Ce qui convient, c'est une musique qui ménage des zones de silence actif et contribue à réchauffer les ferments intérieurs sans gêner leur pieuses germinations. En bannir tout aspect mondain, donc non seulement les attaches avec le style d'opéra qui s'y était à quelque degré introduit aux XVIIIe et XIXe siècles mais aussi avec les charmes trop sensuels du baroque qui avaient embaumé ses cantilènes est une visée fondamentale. Si un instrument doit y tenir une partie, que ce soit d'abord l'orgue qui, lui, laisse transparaître au minimum le charnel chez l'exécutant. Pourtant, rien ne saurait permettre d'approcher plus près du but qu'on se propose que l'utilisation de l'instrument humain constitué par la communauté vocale *a cappella.* Elle permet d'obtenir des nuances plus flexibles que celles produites par la boîte la plus souple, convainc plus qu'aucun autre rassemblement parce que, si tournée vers la pureté soit-elle, elle garde néanmoins un degré de chaleur qui la fait fraternelle.

Tout cela, que réalisaient peut-être un peu confusément dans la minute ceux qui s'en firent à l'origine les artisans, qu'orientait un fécond renouveau du sentiment religieux, plus exigeant que celui dont brûlaient les dévots de la « belle époque » pris en masse, tout cela, disons-nous, a conduit à un retour

aux maîtres de la polyphonie du temps de la Renaissance et dans les âges attenants. C'est à eux que ceux qui œuvraient demandèrent des modèles qu'ils s'efforcèrent de personnaliser en les rajeunissant au moyen de tournures, de conquêtes de plumes récentes, voire, aux heures heureuses, d'accents qui leur soufflaient un génie propre. Cependant, la révérence envers le siège de Saint-Pierre gagnant, de son côté, un surcroit d'épanouissement et, à l'aube du siècle, Pie X ayant magnifié le grégorien, alors récemment remis dans l'usage par les découvertes des savants défricheurs de Solesmes, on se prit à se servir des séquences du vieil antiphonaire comme d'une matière thématique mieux appropriée qu'aucuns. Ce qui accusait encore la marche en arrière vers les voies frayées par les grands aïeux.

Des différences pourraient, bien sûr, être observées. Les latins, à quelque degré, s'attachaient assez, traditionnellement, à l'objectivité des sujets qu'ils se donnaient et ceux du cru même gardaient un goût de la pompe extérieure dont ils ne se déprenaient pas sans peine. Les Germains, qui ont des pentes au subjectif résultant, au moins pour une part, de leur fréquent commerce avec des frères séparés, n'éliminaient qu'incomplètement les influences des grands protestants de leur race, notamment du dernier en date, Johannes Brahms, tout en se penchant d'ailleurs vers ce Bruckner que nous connaissons si mal ici. Les lustres passant, on peut, sans exagération, avancer que ces contrastes tendent à s'affaiblir, à s'effacer même qu'une musique catholique de l'Eglise s'instaure dans le monde, jusqu'aux Etats-Unis, malgré la volonté de s'émanciper des tutelles techniques de l'Europe, au profit d'autres, spécifiquement américaines, qui y règnent dans maintes sphères.

Nous souhaiterions que le rappel de ces faits aidât à nous entendre à demi-mot tandis que nous allons esquisser le tableau des exemples exposés durant les concerts du Congrès.

Suivant notre plan, les Allemands d'abord. Tous firent très naturellement cortège à Bruckner et à Brahms dont des pages accompagnaient les leurs. Les ouvrages des uns et des autres, pleins d'émotion et de noblesse, étaient tous *a cappella. Le Psaume XLI* à 5 voix. *Wie eine Hindin dürstet,* de M. Joseph Haas (né en 1879), l'ancien directeur et président de l'Institut de musique d'église attaché à l'Académie de musique de Munich, reflète-t-il à quelque degré l'esprit de Max Reger, dont il fut le disciple ? L'œuvre sacrée de celui-ci demeure trop ignorée en France pour que nous en puissions juger. Le *Pater noster* du Hanovrien, M. Reinhard Schwarz Schilling (1904), dont la carrière s'exerce en plusieurs directions, est également à 5 voix.



Archives Sonores de la Musique Sacrée

EN mettant à profit les progrès définitifs réalisés les années dernières dans le domaine de l'enregistrement et de la reproduction, cette nouvelle collection, qui n'a pas d'équivalent à ce jour, se propose de réaliser les archives sonores de la musique sacrée. Il est possible, en effet, d'inventorier, de faire connaître et de fixer par cette édition l'ensemble de la musique sacrée catholique. En dehors des qualifications techniques nécessaires, c'est le caractère scientifique de la présentation et la perfection spirituelle de l'interprétation qui seront les exigences primordiales.

Un système de références très complet doit permettre de classer les enregistrements; les disques auront un format unique 30 cm., 33 tours. Chaque enregistrement comportera une fiche signalétique dont les indications seront reproduites sur la brochure complémentaire, monographie établie par un spécialiste, qui comportera toujours les textes avec les traductions nécessaires et les indications sur les documents de base qui seront à la disposition des interprètes ultérieurs.

Le Regina Cœli à 8, avec baryton solo, du Badois, M. Franz Philipp (1890), appelé à la tête de la *Hochschule* de Carlsruhe en 1924, ne sort pas des sentiers de la tradition germanique, mais sa polyphonie atteint à une belle plénitude (C.C.).

Parmi les ouvrages, pour les voix seules aussi, des natifs d'Autriche, le *Veni Creator,* récemment dédié à Mgr le Dr Kosch par M. Johannepomuk David (1895), qui enseigne actuellement la composition à l'Ecole supérieure de musique de Stuttgart, nous a particulièrement frappé. Le grégorien est à sa racine, une nouveauté très personnelle et harmonieuse à sa floraison. C'est là le fruit équilibré d'un maître (A.V.). Le *Dreifaltigkeitsmotette* de M. Joseph Kronsteiner (1910), chef du Chœur de la Cathédrale de Linz, sort d'une bonne veine (C.L.). Le *Credo* de la Messe « *Roosa Mystica* » du Tyrolien Joseph Lechthaler (1891-1948), pionnier de la musique religieuse en son pays, témoigne que sa plume bien que libre, ne cesse d'être fermement tenue dans les lisières de la discipline et incline à la mélodicité (A.V.).

Les Belges donnèrent à croire qu'ils préfèrent mêler l'orgue au concert vocal. Dans la matière émanant de leurs représentants, seul l'*Ave verum* de M. Flor Peeters (1903), directeur du Conservatoire flamand d'Anvers, organiste-concertiste et professeur de réputation internationale, était a *cappella.* Il s'affirme d'excellente venue. Le lyrisme qui s'y exprime en constitue un trait. Le *Domine non sum dignus* du maître-carillonneur de Malines, M. Staff Nees (1901), fournit un échantillon de son art reflétant celui des Primitifs qui ornèrent sa terre et alliant, en un mélange savoureux, des accents virils ou mystiques à des nuances populaires. M. Arthur Meulemans (1884) occupe une position importante par ses activités et sa production. Celle-ci montre qu'il a jeté des regards curieux en maintes directions et qu'il a su faire son miel des fleurs variées butinées par lui. Son *Ubi caritas* satisfait l'attente. Le *Tota pulchra es Maria,* pour 2 voix d'enfants, de M. Marinus de Jong (1891), professeur à l'Institut supérieur de Musique sacrée, nourri de piété, typique des soucis de la présente école belge, fut suivi d'un *Introïbimus* pour soprani et alti de M. le Chanoine Jules Vyverman (1900), l'actuel directeur de l'Institut de Musique sacrée, de la Maîtrise de Saint-Rombaut, page où le compositeur laisse paraître sa filiale volonté d'œuvrer dans le sens indiqué par les Souverains Pontifs. De même que dans le puissant *Psaume CXXI,* pour 4 et 6 voix mixtes, de Mgr Jules Van Nuffel (1883-1953), professeur émérite, fondateur de la Maîtrise de Saint-Rombaut nommé son Chambellan privé par S.S. Pie XII en 1946, à l'occasion

des trente années d'existence de ce bel ensemble, l'esprit du grégorien et un sentiment humain y confluent (M.M.).

Passons maintenant aux Espagnols. Le R.P. José Ignacio Prieto, de la Compagnie de Jésus, animateur de la *Schola cantorum* de l'*Universidad Pontificia* de *Commillas* (1900) est un Asturien versé dans la musicologie et doué d'une nature qui ne se laisse pas offusquer par sa science du passé. Son *In Monte Oliveti* découvre la profondeur de son âme. Le R.P. Luis Iruarrizaga (1891-1928), originaire de Biscaye, jouit, dans son pays, d'une véritable célébrité, fortifiée par les opinions infiniment louangeuses qu'ont formulées à son endroit des maîtres tels que Vincent d'Indy ou Manuel de Falla. Aussi nous réjouissons-nous d'apprendre enfin à connaître un de ses grands ouvrages, en l'espèce son *Triludio* n° 2 pour solo, chœur à 6 voix et orgue. Oserons-nous l'avouer : notre attente, rendue peut-être trop exigeante par l'excellent bruit ayant précédé ce triptyque du fondateur de la revue *Tesoro Sacro Musical,* n'a pas été remplie entièrement. Certes, il ébranle tour à tour bien des cordes opposées dans la sensibilité et ainsi exerce une emprise. Mais il ne nous a pas apporté, autant que nous le conjecturions, ce sentiment d'unité, d'équilibre dans la construction sonore d'où résulte le contentement du musicien. Le *Magnificat* pour double chœur de M. Fernando Remacha (1898), primé par la Municipalité de Pampelune, donne, au contraire, ce à quoi on aspire ; non seulement on y trouve une polyphonie drue, mais encore tous les éléments de solidité nécessaires (O.P.).

Nous sacrifierons une fois encore les Français, en nous excusant de la légèreté de la touche. On conviendra, d'ailleurs, qu'il y aurait quelque audace à se piquer de définir en deux mots l'étonnant M. Olivier Messiaen (1908) hissé sur le pavois par les uns, vilipendé par d'autres et dont l'*O Sacrum Convivium,* dans la version chorale, fournit une image de sa personnalité sans semblable (A) ou l'inépuisable M. Darius Milhaud (1892) dont on entendit deux des trois parties de sa cantate brodée sur un poème de Paul Claudel, *Les Deux Cités* (C.B.). De M. Jacques Chailley (1910), fort divers et très actuel à ses heures, fut interprété un *Tu es Petrus* fondamentalement accordé à la liturgie. Le thème grégorien s'y trouve traité en faux-bourdon, c'est-à-dire à la façon des improvisations contrapuntiques sur un plain-chant. Personne n'était mieux désigné pour accomplir une telle entreprise que l'acteur de l'*Histoire musicale du Moyen Age* (A.). L'*Hymne de Sérapion* sur des thèmes grecs du IVᵉ siècle, non pas musicaux, mais verbaux, dû au R.P. Emile Martin prouve combien celui-ci a accoutumé de manier la pâte vocale, porte en soi une effisance (A.M.) Le *Libera me,*

absoute pour alto solo, voix, tam-tam et ensemble instrumental du même, emplit chacun d'impressions intenses. Il parle à l'homme et est de l'humanité entière (S.E.).

Voici le tour des Hollandais. Pour autant que nous ayons pu les suivre, le *Kyrie* au ton de litanie, le *Sanctus* en forme d'hymne de la *Missa festiva* récente (voix, orgue et cuivres) du Haarlemois, M. Marius Monnikendam (1896), disciple, entre autres, de V. d'Indy et de M. Louis Aubert, fleurissent à l'antique. Son *Carmen finale* sur *alleluia* incite la foule croyante à reconnaître sa joie sans verser dans les redondances (E.). Le compatriote de M. Monnikendam, M. Hendrik Andriessen (1892), directeur du Conservatoire de La Haye, occupe une place particulièrement distincte aux Pays-Bas. Bruckner, César Franck, des Français postérieurs le fécondent. Son *Pater noster,* pour 4 voix et orgue, atteste sa préoccupation de la pureté du style. Le *Christo virgo,* pour la même formation, de M. Albert Klerk (1917), autre Haarlemois qui enseigne l'orgue à l'Ecole de Musique sacrée d'Utrecht, qui vit en communion avec le grégorien, les maîtres du XVI° siècle et Bach, laisse transparaître une attachante personnalité. Les *Cinq Chansons de Saint-Martin,* arrangées pour 4 voix *a cappella* par M. Louis Toebosch (1916), professeur au Conservatoire de Maëstricht, d'où il est natif, et chef de la chorale bredanaise, servent heureusement de véhicule à la manifestation de son talent propre (S.S.).

L'Italie est la mère de toute musique. Celle relevant du champ sacré y a été portée de nos jours, à un éclat particulier par le disciple de l'abbé Franz Haberl, de Ratisbonne, Mgr Lorenzo Perosi (1872-1956) que le saint Pape Pie X avait fait « maître de la chapelle pontificale à perpétuité », en 1905. Son *Tota pulchra* pour une voix et orgue rappelle son patriciat.

L'*Ave verum* pour chœur de soprani et orgue, l'*Uxor tua sicut vitis* pour 4 voix accompagnées aussi, respectivement de M. Bruno Bettinelli (1913), professeur d'harmonie au Conservatoire de Milan, critique musical du quotidien de cette ville, *Italia,* et de M. Luciano Chailly (1920) dont l'ouvrage théâtral, *La Demande en mariage,* fut fort bien reçu à la Scala en mai dernier, prouvent que la corde sacrée ne leur manque pas et que bon sang ne saurait mentir (P.A). Le *Regina cœli a cappella* de M. Luigi Picchi, de Côme, part d'un art sincère. Il dérive du passé et s'habille très discrètement à la mode (S.R.)

Etablissant les programmes, les organisateurs avaient montré une largeur d'esprit à laquelle on ne manquera pas de se montrer sensible dans

certains milieux. Ils n'avaient nullement craint d'admettre des ouvrages de Réformés notoires et de plusieurs époques. A Notre-Dame même fut interprété, dans sa version pour chœur mixte *a cappella,* un *Pater noster,* d'ailleurs répandu, de Nicolas Kedroff père (1871-1940), le fondateur du fameux quatuor vocal russe et masculin dont l'existence se prolonge, grâce à son fils. Par ce *Pater,* Kedroff s'efforce de ramener la musique religieuse de la Russie dans les voies de la tradition monastique ancienne des Orthodoxes. Peu de ceux qui assistèrent à la séance d'ouverture du Congrès connaissaient probablement, l'*Ave Maria* écrit en 1934 par cet autre Russe, hors format, M. Igor Straswinsky (1882), auquel rien n'est étranger, pas même l'essence du faire des maîtres de la Renaissance occidentale. M. Strawinsky ne semble pas avoir attaché une importance particulière à cet *Ave,* car, sauf erreur, il n'en a pas soufflé mot dans ses *chroniques* à l'instant de conclure. Pas plus qu'antérieurement de son *Credo* de 1932, d'ailleurs (A.).

Sans revenir sur *Une Cantate de Noël,* nous ferons honneur à la Suisse d'Arthur Honegger (1892-1955), quoiqu'il nous appartienne bien un peu, et même beaucoup on voudra l'admettre (M.W.). M. Benno Ammann, originaire de Gersau (1904), a reçu les conseils de l'auteur du *Roi David,* d'Albert Roussel, de Darius Milhaud et est actuellement chef de chœur, à Bâle. Il sort de la foule. Son *Anima Christi,* pour baryton solo et chœur *a cappella,* a une valeur qu'on s'est plu à louer. Il offre, à sa façon, une synthèse des préoccupations présentes. En lui, on croit respirer l'âme des mystiques d'autrefois. Mais l'archaïsme, loin de se présenter comme un moyen, agit à la façon d'un stimulant, d'une vitamine et fait affluer dans la polyphonie un sang jeune (S.E.). Le *Tantum ergo* du Genevois, M. Pierre Carraz, et l'Offertoire, *In omnem terram* du Zurichois, M. J. Baumgartner, manifestent des préoccupations de même ordre. Ils intéressent aussi, sans conquérir autant (S.R.).



Les noms de sept contemporains, sinon, sept vivants, se rencontrèrent sur les programmes des organistes. L'*Improvisation* du Colognais, M. Heinrich Weber (1901), comprenant un thème varié qu'achève un *fugate,* correspond à ce que nous avons dit de l'exécutant dont l'auteur se double. Le compositeur y règle sa volée au gré de la raison et on trouve dans son morceau la dignité du style qui fait aussitôt reconnaître le musicien de bonne souche (H.W.). Nous regrettons de ne pouvoir brûler un encens aussi flatteur devant M. Léo Sowerby (1895), membre de l'Institut américain

des Arts et Lettres, organiste et maître de chœur de Saint Jame's Episcopal Church. Le principe qui le dirige est, à tout prendre, de même famille que celui inspirant ses confrères du vieux continent. Mais le métier sur lequel s'appuient son *Pange lingua*, sa *Fanfare*, voire le jet même de la musique à laquelle il sert de véhicule rompent assez nos mesures. Loin de nous, d'ailleurs, de vouloir ternir par ce propos l'aurore brillante qui se lève sur le Nouveau Monde (B.Z.).

Le *Lauda Sion*, de Ch.-M. Widor (1844-1937), appartenant à sa *Suite latine* (N.D.), la *Paraphrase-Carillon* (N.D.), l'*Office de l'Epiphanie* (J.L.), ces derniers extraits du monumental *Orgue Mystique* où l'art de Charles Tournemire (1870-1939) apparaît si proche de celui des merveilleux verriers de l'art gothique, la *Crucifixion* de la *Symphonie-Passion* de M. Marcel Dupré (1886) laissant éclater un ordre général où tout est dépendance, tandis que le sentiment devient un chant de l'âme magnifiquement désolé (H.W.) suffiraient à prouver que ce n'est pas d'aujourd'hui qu'on cherche et trouve dans les données grégoriennes un levain. Elles fécondent également l'*Hymne d'action de grâce*, majestueux et libre, de M. Jean Langlais (J.L.), tandis que son *Offertoire* de la *Suite médiévale*, son *Prélude au Kyrie* (J.L.), son *Elévation* de l'*Hommage à Frescobaldi* (H.W.) prouvent qu'il retourne volontiers à Cabezon, au Ferrarais comme Crusoe retournait au vaisseau pour en tirer des provisions, des outils, mais en s'éclairant d'une lampe électrique. Si Jehan Alain (1911-1940) ne nous avait si prématurément quittés, il est vraisemblable qu'il se fut fait une fête de participer au Congrès parisien. Aussi n'est-ce pas sans émotion qu'on sentit son ombre se glisser parmi ceux qui y assistaient, tandis que s'épanchaient ses *Chorals phrygien* et *dorien*, ses *Variations sur un thème de Jannequin* et les *Litanies* où il laisse éclater sa foi en la miséricorde divine (A.M.).



Notre stylo s'épuise. Avant qu'il soit tari, nous voudrions le souligner d'un trait vif : dans la masse d'ouvrages que nous venons de passer en revue, il est fort possible que l'un ait été omis, que tel se soit trouvé substitué à tel autre, *in extremis*. Des circonstances impérieuses liées au Congrès, ont fait que nous n'avons pas écouté chacun de ses éléments. Même, nous le dirons sans fard, parmi ceux dont l'exécution s'est effectuée en notre présence, nous ne saurions toujours être également affirmatif pour des raisons multiples (mouvements de public, distance qui nous séparait du plateau,

accents des interprètes, etc.). On voudra peut-être, charitablement, excuser nos erreurs ou nos déficiences en considérant l'étendue d'une tâche que nous n'avions pas prévu de remplir, au vrai.

LE FEU D'ARTIFICE FRANÇAIS

Il fut tiré par la R.T.F. sur la montagne Sainte-Geneviève, on le sait, au pied de l'orgue restauré de Saint-Etienne-du-Mont, dont le buffet remonte au XVIIe siècle, devant les dentelles de pierre de son jubé dont les dessins efflorescents et délicats chantent la Renaissance parisienne. M. Maurice Duruflé était au banc qu'il occupe avec tant de prestige depuis 1930. Au pied de la tribune, le valeureux Orchestre National, enchâssé entre les rangs du chœur qui s'y agrège naturellement. Au pupitre directorial, M. Louis Martin, qui sait agir avec règle et mesure, avec épargne, qui donne le spectacle d'un talent n'ayant d'autre but que de servir, qui conquiert par son intelligence, son dynamisme et dont on éprouve la chaleur de son voisinage. Cette réunion enleva l'admiration par la force de rare mérite — dont la photographie transmise le lendemain sur les ondes n'apporta qu'un reflet — avec laquelle elle signala les beautés des ouvrages commis à ses soins, les mit au soleil.

Ces ouvrages étaient trois. Trois ouvrages de Français qui tous trois étaient là.

Le premier magnifié en ses vertus fut le *Requiem* (1947) pour soli (Mme Irma Colassi, M. Louis Noguera, chœurs, orchestre et orgue, de M. Duruflé (1902). Nous nous essoufflons à répéter qu'il constitue une des grandes œuvres dont peut s'enorgueillir le dernier demi-siècle, mais rien ne saurait nous réduire à le taire. Il est de la chrétienté et il tient à l'humain. Il touche au ciel, mais ne s'abstrait pas pour autant des tourments du cœur. C'est de cette dualité de nature que naît son empire, c'est elle qui le fait si amical à des petits d'hommes qu'il tire des larmes à ceux qui le reçoivent avec la candeur du cygne. Bien que, malgré les évidents mérites de sa suppléante, on ait eu à regretter l'absence de l'incomparable créatrice du *Pie Jesu* qui en demeure inséparable et qu'ainsi se soit produit un fléchissement dans l'émotion, l'auditoire fut saisi par le *Requiem* de M. Duruflé. Les propos babeliens tenus autour de nous que nous pûmes entendre nous en apportèrent la certitude.

L'encre dont M. Henry Barraud a écrit son *Te Deum* pour chœur, 16 instruments à vent, contrebasse et dédié à la mémoire de Serge Kousse-

vitzky, est tout juste bien sèche. La première audition de l'œuvre, au Festival de Venise, ne remonte qu'à l'automne 1956. Nous croyons que ce *Te Deum* dut satisfaire très complètement les désirs des congressistes, car il marche d'un pas filial dans les directions suivies, aux appels du Saint-Siège, par les musiciens d'esprit religieux qui parent notre temps et sur lesquelles nous avons essayé de projeter un fil de lumière. En l'espèce, M. Barraud s'est efforcé d'approfondir jusqu'au tuf le sens des paroles de Nicétas de Remesiana. Il les éclaire, certes, de traits vifs par le commentaire qu'il en fournit. Mais dans le dessein de ne pas troubler la méditation du croyant, il évite avec soin d'y accrocher des touches susceptibles de tirer son attention du côté de la terre. Ce souci de ne pas détourner le regard d'en haut l'amène à une austérité de ton décidée, que proclame la composition même des moyens sonores qu'il s'accorde. On voit ce qui, dans le principe, sépare le *Te Deum* de M. Barraud du *Requiem* de M. Duruflé. Il ne nous appartient pas d'épiloguer sur cette volonté d'ascétisme.

On termina par le monumental *Psaume XLVII* (*in the Vulgate XLVI*), de M. Florent Schmitt (1870) clamant la gloire du Seigneur. M. Florent Schmitt n'eut-il doté le patrimoine que de ce seul *Psaume,* son nom resterait à jamais inscrit dans les plus hauts fastes de l'histoire musicale de la France. Les puissances de l'architecte et du poète splendide s'y soutiennent à l'envie. Jamais, pour notre part, nous n'avions été aussi complètement à même de jouir de ses magnificences qu'à cet inoubliable instant parce que, contrairement à l'ordinaire, l'orgue mêlé à l'orchestre et tenu par M. Duruflé, possédait des poumons à la taille de son rôle. Mme Geneviève Moizan mit sa voix héroïque, prenante, riche en inflexions, au service de la grande page centrale du soprano, *Il a choisi dans son héritage la beauté de Jacob,* et se tint sans cesse à l'étiage de ses exigences, de même que le violon solo de l'Orchestre National, M. Henri Bronschwak, qui l'escorta à souhait. Si, à notre stupéfaction, quelques congressistes semblèrent un brin étonnés qu'on ait proposé à leur émerveillement ce chef-d'œuvre grandiose soulevé par un irrésistible souffle biblique (renieraient-ils les fresques de la Chapelle Sixtine?) beaucoup s'attardèrent à échanger dans la nuit, autour du sanctuaire, les expressions de leur enthousiasme. C'est perdu parmi ceux-là qu'on eut pu nous apercevoir, confessant notre foi.

Maurice IMBERT

La discographie religieuse

de l'Académie du Disque Français

AU MINISTÈRE DES AFFAIRES ÉTRANGÈRES

PAR

M. Michel de BRY

Secrétaire Général de l'Académie du Disque Français

LE Lundi 1er Juillet 1957, au Quai d'Orsay, dans le cadre grandiose du Salon de l'Horloge, où sont traditionnellement signés les traités de paix, M. Christian Pineau, Ministre des Affaires Etrangères, et l'Académie du Disque Français, donnaient une réception inaugurale en l'honneur des représentants du Troisième Congrès International de Musique Sacrée.

Trente-huit pays étaient représentés par les quelque cinq cents invités, au premier rang desquels étaient assis : Mgr Marella, Nonce apostolique, Son Eminence le Cardinal Feltin, Mgr Miranda Y Gomez, Archevêque de Mexico, Mgr Blanchet, Mgr Angles, Mgr Maillet, etc. Chacun reçut un exemplaire de la somptueuse Discographie Religieuse établie pour la circonstance par l'Académie du Disque, qui étendait son propos à l'ensemble des enregistrements miscrosillons représentant dans les catalogues français les différentes dénominations culturelles : ainsi était honoré le souvenir du fondateur de l'Académie du Disque, l'illustre compositeur Arthur Honegger, qui, appartenant à l'Eglise Réformée, appliqua son génie aux textes de l'Ancien Testament aussi bien qu'à l'histoire du catholicisme.

Ce fut la manifestation la plus solennelle dans les annales du disque, ainsi que le fit observer le Professeur Jacques Chailley qui, au nom de l'Académie du Disque, prenant le premier la parole, souligna la portée internationale de la réunion. Après avoir donné lecture d'une adresse du Souverain Pontife, et de deux messages du Pasteur Boegner et du Grand-Rabbin de France, M. Chailley rappela que 1957 marquait le centenaire du phonautographe de Léon Scott de Martinville en même temps que le 80e anniversaire de la géniale invention du phonographe par Charles Cros et Thomas Edison.

A son tour, M. Egon Wellesz, Professeur de Musicologie à l'Université d'Oxford, remercia au nom des Congresistes le Ministre et l'Académie.

Enfin, M. Christian Pineau, devant les micros de la Radiodiffusion Française, improvisant dans sa réponse l'éloge de la vulgarisation de la musique et de la pensée par le disque, inscrivit une nouvelle page au livre d'or du phonographe, qui prit naissance dans notre pays, et qui ne cesse d'œuvrer pour la culture et l'union des nations.

Le 30 Décembre dernier, M. Robert Gardellini, Conseiller Technique au Cabinet du Ministre de l'Education Nationale, et membre correspondant de l'Académie du Disque Français, a eu à Rome l'insigne honneur d'être reçu en audience privée par le Souverain Pontife, à qui il a personnellement remis son exemplaire hors série, sur grand papier du Japon, de la *Sélection Religieuse.* Enfin, le 11 Janvier 1958, la Secrétairerie d'Etat du Vatican a bien voulu faire parvenir à l'Académie du Disque Français les compliments de Sa Sainteté le Pape Pie XII pour la composition et la réalisation de cet cuvrage.

Michel de Bry.

Les enregistrements de Musique Sacrée

PAR

M. l'Abbé CARL de NYS

On ne sera pas surpris qu'un numéro spécial aussi important que celui-ci, reflet du Congrès International de Musique Sacrée de Paris sans pourtant en constituer les « Actes », fasse une part à la musique enregistrée et aux problèmes qu'elle pose dans cette perspective, plus peut-être encore aux possibilités très appréciables qu'elle apporte au moment même où le disque de longue-durée et de haute qualification est en plein essor. Toutes les publications, même spécialisées ou corporatives, font aujourd'hui une place à la musique enregistrée, mais on ignore généralement la part qui y revient à la Musique Sacrée. Qu'il nous soit donc permis de citer tout d'abord quelques ordres de grandeur pour situer les données de notre sujet.

Nous avons lancé récemment un « Club chrétien du disque », réalisé avec l'accord et le concours des grands éditeurs (il ne s'agit pas d'une de ces affaires commerciales cherchant à exploiter à son profit l'absence d'intermédiaires grâce à une publicité tapageuse) ; nous avons choisi, au départ, des disques ayant déjà accompli une carrière assez appréciable, donc ni des nouveautés, ni des inconnus ; nous les avons choisis en vertu du double critère de la qualité musicale et de la hauteur de l'inspiration sacrée, donc

sans aucune concession au succès. Or, la réponse à notre premier lancement a « rendu » au-delà de ce que nous pouvions espérer; un rapide examen de la situation sociale de nos premiers souscripteurs nous a permis de constater que l'élément collectionneur ou biblio-discophile n'y entrait pour ainsi dire pas.

Auparavant, un de nos amis avait proposé à une clientèle très vaste. touchée par des grands moyens de propagande, une série de disques appelés « disques d'amitié ». Trois groupes étaient annoncés : l'un sur un thème sacré, l'autre sur un thème profane (mais de qualité musicale équivalente), le troisième mélangeant les deux premiers. La très grande majorité de ceux qui s'intéressèrent à cette initiative opta pour la série « musique sacrée », et un pourcentage infime pour la musique profane (parmi ceux-ci, c'était surtout des noms d'ecclésiastiques que l'on pouvait relever, et ce n'est pas un paradoxe!). A la direction d'une importante affaire d'édition française, on a fait, il y a près d'un an, une étude du *marché disque* possible ; sur quelque vingt mille propriétaires d'électrophones qualifiés, 53 % demandaient de la musique sacrée et 47 % seulement de la musique profane (dans le domaine du classique bien entendu). Si l'on tient compte, parallèlement, du fait que le volume de la musique classique a tendance à grandir dans le domaine du disque et qu'il est en train de dépasser celui du reste de la production, on peut en conclure assez rapidement que la musique sacrée est, en fait, le centre de gravité de la musique enregistrée.

Pour saisir la portée de ces constatations, il faut ajouter une autre remarque. Evidemment, les best-sellers continuent de s'appeler les « trois sonates » célèbres de Beethoven, la « Sonate à Kreutzer », etc. Pourtant, dans la masse de la production, ils n'arrivent pas à contrebalancer le volume constitué par les messes, cantates et passions, ou même — sans vouloir aller plus loin, mais en nous arrêtant à un détail extrêmement significatif — certain « Adagio pour orgue et cordes » de Tomaso Albinoni que nous avons choisi en 1950 pour indicatif d'une émission de musique sacrée à la R.T.F. et qui a fait depuis la plus étonnante des carrières dans le domaine du microsillon, dépassant de beaucoup les plus populaires et les plus attachantes des pages écrites à la même époque et dans le même style par Vivaldi, par exemple — et pourtant on connaît la vogue de l'illustre abbé vénitien. Aujourd'hui, tous les grands éditeurs ont à leur catalogue ce mouvement d'une sonate d'église d'Albinoni et il ne se passe pas d'émission sans que nous recevions, par le canal du courrier des auditeurs, des demandes de référence de ce disque...

Il ne faudrait pas continuer trop loin dans ce sens et dire que tout le monde connaît aussi bien l' « Ave verum » que « le Menuet » de Mozart, la « Missa solemnis » que le thème du destin au début de la « Symphonie en ut mineur » de Beethoven ; mais on serait tout de même tenté d'ajouter que, si la Neuvième est la plus célèbre de toutes les symphonies de Beethoven, celle dont la vogue ne cessera pas, c'est qu'elle est en réalité une grande œuvre de musique sacrée, sans destination autre que le concert, mais qui fait pendant à la « Missa solemnis » ; que si les opéras de Mozart commencent à tenir de plus en plus la tête de file dans les catalogues d'enregistrements lyriques, c'est qu'ils sont en fait des drames métaphysiques et de la musique sacrée par l'inspiration profonde ; ce n'est pas le lieu de développer ce point de vue, mais le lecteur averti nous suivra aisément.

Il ne nous a pas été possible — manque de loisirs aisément compréhensible ! — de faire une étude statistique des catalogues de disques actuellement en vente pour établir un pourcentage rigoureux de la musique sacrée par rapport à la musique profane. De toute manière cette étude ne saurait être purement numérique et on ne saurait mettre honnêtement en parallèle des sonates pour piano et une messe (fût-elle *a cappella*), mais surtout une messe, concertante, en partant d'une durée d'exécution égale, car la seconde œuvre suppose des investissements infiniment plus importants.

Un dernier détail symptômatique achèvera de brosser ce tableau — et nous précisons qu'il ne s'agit pas ici de musique sacrée — : dans le domaine de la chanson, les best-sellers commencent aussi à s'appeler par des noms qui indiquent nettement le contenu des œuvres enregistrées : le Père Duval, jésuite ; le Père Cocacgnac, dominicain...

Tels sont les faits. Il ne semble pas qu'on ait déjà cherché les implications qu'ils supposent. Nous ne pouvons en examiner, dans le cadre de ces notes, l'aspect sociologique en cherchant à en dégager les conclusions sur les tendances profondes de notre époque, encore que ceci serait sans doute fort révélateur. Il nous faut essayer d'en préciser l'aspect musical. Evidemment, on peut remarquer que les concerts de musique sacrée (ou même son utilisation première, liturgique et fonctionnelle) sont beaucoup plus rares que les concerts profanes, pour toutes sortes de raisons dont la principale est probablement la nécessité d'un grand nombre d'interprètes, d'où un coût fort élevé. De son côté, la radio diffuse, elle aussi, beaucoup moins de musique sacrée que profane : les mêmes raisons que celles déterminantes pour les concerts pouvant jouer ici, mais à un degré moindre et à côté de bien d'autres. Il est donc normal que la demande de musique enregis-

trée porte proportionnellement plus sur le genre qui est plus rare dans la vie musicale et dans les programmes radiophoniques. A ce propos, on ne sait pas assez la faveur extraordinaire dont jouissent les émissions de musique sacrée à la radio ; sans même parler de la messe radiodiffusée ou des retransmissions des admirables offices des rites orientaux (auxquels on souhaite vivement de pouvoir s'étendre et se développer), des émissions comme celles consacrées aux cantates d'église de J.-S. Bach (Cantates à Saint Thomas, dimanche, 9 h. 30, Chaîne Nationale) ou plus généralement aux problèmes de musique sacrée (Sinfonia Sacra, jeudi, 10 h. 18, Paris-Inter) jouissent d'une très grande audience attestée par le courrier des auditeurs.

Il faut aller beaucoup plus loin en constatant que, dans leur ensemble, les partitions de musique sacrée constituent de fait une sélection des chefs-d'œuvre de la musique tout court. Quelques exemples pris dans le domaine le plus connu des mélomanes le démontrent : J.-S. Bach n'est pas allé plus loin que dans son « Oratorio de Noël», ses « Passions » et la « Messe en si » ; les sommets mozartiens se trouvent dans les opéras (dont nous avons rappelé la véritable signification), la « Messe en ut mineur », l' « Ave verum » et le « Requiem » ; l'aboutissement de la musique beethovenienne se situe bien dans la « Missa solemnis » et dans la « Symphonie avec chœurs », musique sacrée s'il en est. A cela s'ajoute l'admiration constante des maîtres de la musique pour les grandes formes de la musique sacrée liturgique, le chant grégorien de l'église occidentale, les chants traditionnels orientaux ; ce n'est pas le lieu de montrer leur importance pour la musique contemporaine, en même temps, quoique à un degré moindre, que les musiques sacrées extra- ou préchrétiennes.

Il n'est pas difficile de comprendre pourquoi il en est ainsi. Lorsqu'un créateur compose une œuvre de musique sacrée, il y met nécessairement le meilleur de lui-même, puisqu'il s'adresse au Créateur lui-même, à Dieu, origine de toute beauté. Même dans les cas-limite d'un musicien qui ne serait pas croyant, mais qui ferait tout de même cette œuvre avec sincérité, la fonction sociale de sa partition dans le monde visible l'obligera à se hausser au niveau le plus élevé qu'il lui est possible d'atteindre. Gabriel Fauré, pour ne prendre qu'un exemple assez proche de nous, professait un agnosticisme complet ; il a pourtant rempli des fonctions de musicien sacré ; on ne contestera pas que le fameux « Requiem » ne soit — musicalement parlant ! — son chef-d'œuvre.

⁂

Le lecteur qui nous a suivi jusque là attendra que nous profitions de l'événement du Congrès International de Paris et de ce numéro qui en prolonge les travaux pour faire le point dans le domaine des enregistrements de musique sacrée et opérer une sorte de choix signalant les meilleurs. Malgré la difficulté de la tâche et les critiques auxquelles nous nous exposons d'avance, aussi bien de la part des éditeurs que des différents jurys constitués et des musiciens ou des amateurs de musique eux-mêmes, il nous faut nous y résoudre. Peut-être sera-t-il utile, malgré tout, de rappeler que nous ne sommes liés à personne d'autre dans ce domaine qu'aux critères de l'Encyclique Pontificale « Musicae sacrae disciplina ».

Dans le domaine de la musique liturgique traditionnelle, les enregistrements sont extrêmement rares. Les origines se présentent pour nous, au moment où nous écrivons, sous la forme d'un seul disque de musique liturgique d'Israël donnant des extraits de différents offices (Kippour, Sabbat, etc.) (DTX 160) (1), si nous faisons abstraction de la bouleversante « Prière pour les morts d'Auschwitz », qui relève plutôt du document (LDY 6011) (2). Des rites orientaux il n'y a pratiquement rien dans les catalogues actuels, si nous exceptons quelques disques de la tradition liturgique byzantine, telle qu'elle s'est maintenue ou transformée en Russie, ce qui attire l'attention sur trois des plus beaux disques de chant sacré faits jusqu'alors : « Musique liturgique russe », par les chœurs de l'Eglise de la rue Daru à Paris (A 00.402) (3), les « Vêpres et Matines », par les chœurs Potorjinsky (33.27) (4) et un très beau programme de chants liturgiques russes par le Quatuor Kedroff (33.28) (4).

La situation est meilleure dans le domaine du chant grégorien du rite latin, mais remarquons qu'il n'existe aucun enregistrement des rites ambrosien ou mozarabe. Dans les disques grégoriens, nous voudrions relever les messes de Noël et de Pâques par la Schola des Pères du Saint-Esprit, à Chevilly, sous la direction du P.L. Deiss (FCX 221) (5), la plupart des enregistrements des R.P. Bénédictins de Beuron (6) et la liturgie des Rameaux par les R.P. Bénédictins de Ligugé (33.30) (4). Le disque qui a rassemblé des chants liturgiques de la Trappe occupe une position particulière et éminente, malgré une technique depuis longtemps dépassée (il s'agit d'un report d'enregistrement datant d'avant le microsillon) ; c'est pourquoi nous tenons à le reprendre ici (33.11) (4).

L'abondance et la qualité se présentent au chapitre suivant qui semble avoir particulièrement tenté les éditeurs : la musique d'orgue. Ici nous pouvons nous passer de citer des disques en mentionnant simplement les

interprètes. L'école d'orgue française est dominée par les noms de Marie-Claire Alain, Gaston Litaize, André Marchal et Antoine Reboulot pour le répertoire classique de l'instrument et le précurseur Edouard Commette (5) ; Jean Langlais et surtout Olivier Messiaen pour les recherches les plus récentes (dont on peut se demander, il est vrai, jusqu'à quel point certains de ces enregistrements ont dépassé le stade de la recherche pour entrer dans celui de la réussite d'une œuvre qui peut être une musique sacrée fonctionnelle). Hors de France, il faut citer avant tout les disques d'orgue de Helmut Walcha, interprète incomparable de Jean-Sébastien Bach (6) et ceux que Hans Heintze a consacré à Lübeck, Bruhns et Buxtehude (6).
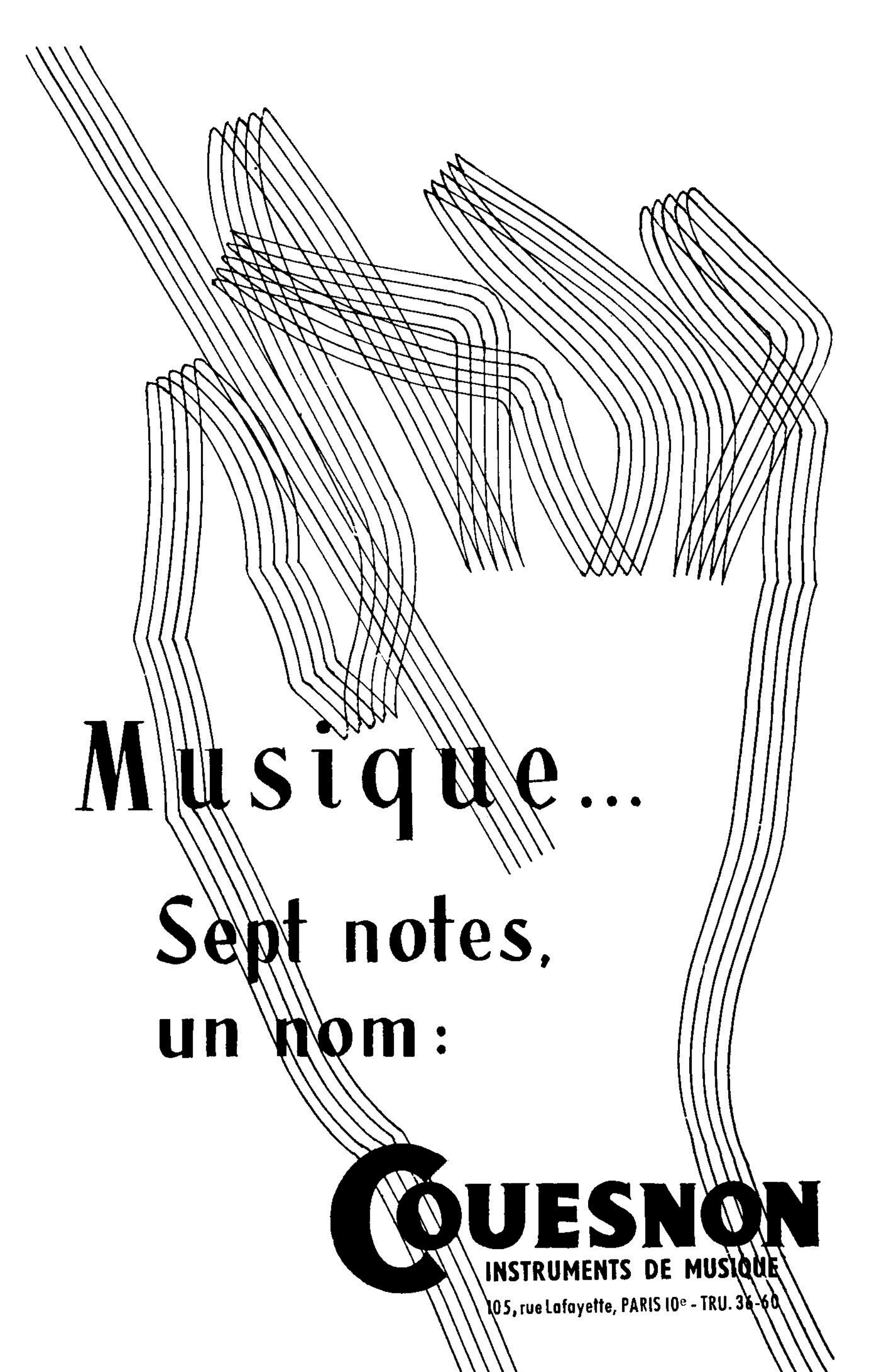
Avant de passer à l'immense répertoire de musique polyphonique et concertante, il faut souligner l'intérêt d'une tentative exceptionnelle : un prêtre de la Haute-Volta, Robert Wedraogho, a écrit une série d'œuvres inspirées de la musique traditionnelle de sa patrie africaine ; deux d'entre elles, une « Messe » et un « Salut », ont été superbement enregistrées (N 76.079) (3) ; on peut se demander pourquoi ce disque est classé parfois anonymement dans le chapitre des enregistrements de folklore africain, car il s'agit d'une authentique musique sacrée. Il est fort regrettable que cet aspect des enregistrements de musique sacrée ait été si négligé jusqu'alors ; mais, si nous sommes bien informés, d'autres disques viendront bientôt combler cette lacune.

A partir de cet endroit de notre choix, nous nous contenterons de parcourir la liste alphabétique des compositeurs pour signaler les enregistrements exceptionnels d'œuvres importantes ou particulièrement caractéristiques dans une interprétation de premier plan ; cela permettra de se faire une idée de la situation actuelle.

Asola, G.B. (1524-1609) — Sept motets a cappella (PL 8610) (7).

Bach, J.S. (1685-1750) :

Cantates d'églises :
BWV 56/82 — 14.004 (6).
BWV 51/104 — LDE 3059 (8).
BWV 147 — LDE 3058 (8).
BWV 78/106 — AVRS 6003 (9).
Messe en si BWV 232 — OL-LD 112/4 (10).
Motets BWV 225/30 — 14.060 et 13.008 (6)
Oratorio de Noël BWV 248 — 14.051/4 (6).
Passion selon Saint Jean BWV 245 — 501/3 (6).
Passion selon Saint Matthieu BWV 244 — OL-LD 157/60 (10).


Musique...
Sept notes,
un nom :
COUESNON
INSTRUMENTS DE MUSIQUE
105, rue Lafayette, PARIS 10e - TRU. 36-60
Pub. Raoult

GUILLAUME DE MACHAULT
(130?-1377)

LA VIE ET L'ŒUVRE MUSICAL

par
ARMAND MACHABEY
Docteur ès lettres de l'Université de Paris.

TABLES DES MATIÈRES

TOME I

Deux volumes illustrés de 250 exemplaires musicaux et de reproductions hors-texte ; format 17 × 25 cms, sous couverture deux couleurs Prix de vente, les deux volumes : France et Etranger 3.600 frs.

(Les deux volumes sont parus et livrables immédiatement.)

RICHARD-MASSE ÉDITEURS

7, PLACE SAINT-SULPICE, PARIS (VIe)





LAROUSSE DE LA MUSIQUE

sous la direction de Norbert DUFOURCQ, Professeur d'histoire de la Musique au Conservatoire national supérieur de Musique, Président de la Société française de Musicologie.

Œuvre française et entièrement originale, ce **dictionnaire encyclopédique comprendra deux volumes. Le Tome I (A-L) vient de paraître relié,** le Tome II est publié en fascicules bimensuels depuis le 23 Janvier.

Pour la première fois dans un ouvrage de musicologie, le disque pourra compléter le texte et l'image : un « microsillon » d'illustration sonore (17 cm, 33 tours), spécialement réalisé par ERATO pourra être encarté dans chaque tome ; huit disques d'exemples musicaux, réunis dans un coffret de même présentation que les volumes, compléteront cette documentation.

Tome II (630 p. format 20×27 cm, env. 500 ill., 24 pl. h. t. dont 12 en coul.). **Prix de faveur** : avec disque, 6.200 F (t. l. incl.) - sans disque, 5.300 F (t. l. incl.). Facilités de paiement.

Renseignements, vente et souscription chez tous les libraires.

Julliard

D. E. INGHELBRECHT

LE CHEF D'ORCHESTRE ET SON EQUIPE — 360 Frs

LE CHEF D'ORCHESTRE PARLE AU PUBLIC — 690 Frs

Darius MILHAUD

NOTES SANS MUSIQUE (Mémoires) — 380 Frs

ENTRETIENS AVEC CLAUDE ROSTAND — 390 Frs

Françis POULENC

ENTRETIENS AVEC CLAUDE ROSTAND — 480 Frs

Julliard

Bach, C.P.E. (1714-1788) — Magnificat (AVRS 6007) (9).
Beethoven, L.V. (1770-1827) — Missa solemnis (18.024/5) (11).
Messe en ut majeur op. 86 (PL 6300) (7).
Benevoli, O. (1605-1672) — Messe à 53 voix pour la consécration de la cathédrale de Salzbourg et Hymne à Saint Rupert (A 00.622/3) (3).
Berlioz, H. (1803-1869) — Requiem (FHX 5001/2) (5).
Te Deum op. 22 (A 01.127) (3).
Bernier N. (1664-1733) — Confitebor tibi Domine (DTX 158) (1).
Blanchard E. (1686-1775) — Te Deum (LDE 3060) (8).
Bloch E. (né en 1880) — Service Sacré (LXT 2516) (12).
Bouzignac (mort vers 1650) — Jubilate Deo (LDE 1009) (8).
Brahms J. (1833-1897) — Ein deutsches Requiem (18.238/9) (11).
Marienlieder op. 22 — (DF 171) (13).
Bruckner J. (1824-1896) — Te Deum (16.002) (11).
Buxtehude D. (1637-1707) — Cantates et Magnificat (14.082) (6).
Carissimi G. (1605-1674) — Jephté, oratorio (14.020) (6).
Caurroy E.d. (1549-1609) — Requiem (LDE 3056) (8).
Cavalieri E.d. (1550-1602) — Rappresentazione di anima e di corpo (3009) (14).
Charpentier M.A. (1634-1704) — De profundis (DTX 158) (1).
Magnificat et Motets à la Vierge (LDE 3017) (8).
Messe du samedy de Pâques (LDE 3056) (8).
Messe « Assumpta est Maria » (DTX 140) (1).
Te Deum (LDE 3009) (8).
Cherubini L. (1760-1842) — Requiem (FCX 231) (5).
Clérambault L.N. (1676-1749) — Exultate Deo (DLXS 8190) (2).
Couperin F. (1668-1733) — Leçons de Ténèbres (DP 23-1) (8).
Croce G. (XVIe siècle) — Cinq motets (PL 8610) (7).
Delalande M.R. (1651-1726) — Motets :
De profundis (PL 9040) (7).
Exaltabo te, Deus meus/Nis Dominus (LDE 3053) (8)
Usquequo Domine/Beatus vir (LDE 3027) (8)
Dufay G. (1400-1476) — Messe « L'homme armé » (320-C-108) (15)
Missa sine nomine (LDE 3023) (8)
Messe « Caput » (OL-LD 75) (10)
Dumont de Thiers H. (1610-1684) — Messe Royale du 1er ton et des Anges (LD 2.114) (16)
Dunstable J. (1370-1453) — Six motets (14.069) (6)
Dvorak A. (1841-1904) — Stabat Mater (LPV 228/9) (17)

Fauré G. (1845-1924) — Cantique de Jean Racine (470-C-047) (15)
Requiem (270-C-066) (15)
Gabrieli G. (1557-1612) — Onze motets (PL 8830) (7)
Gilles J. (1669-1705) — Requiem (LDE 3040) (8)
Giroust F. (1738-1799) — Super flumina Babylonis (LDE 3032) (8)
Goudimel Cl. (1510-1572) — Quatre psaumes (3006) (14)
Haendel G. F. (1685-1759) — Israël en Egypte (CX 1347/8) (5)
Le Messie (FCX 276/8) (5)
Haydn J. (1732-1809) — Messe en mi bémol (PL 7020) (7)
Messe Sainte Cécile (DF 114/5) (13)
Messe « in angustiis » (AVRS 6021) (9)
Messe pour l'impératrice Marie-Thérèse (VP 210) (7)
Messe en si bémol « Harmoniemesse » (MC 20.107) (18)
Honegger A. (1892-1955) — Jeanne au bûcher (FALP 213/4) (19)
Danse des morts (FJLP 5026) (19)
Ingegneri M. A. (1545-1592) — Huit Répons de la Semaine Sainte (LD 028) (20)
Isaak H. (1440-1507) — Messe « Laetare » (37.094) (6)
Janacek L. (1854-1928) — Messe slavonne (LPV 251) (17)
Josquin des Prés (1445-1521) — Messe « Pange lingua » (LDE 2010) (8)
Miserere (LD 022) (20)
Kodaly Z. (né en 1882) Psalmus hungaricus (18.203/4) (11)
Lassus R.d. (1530-1594) — Messe « Puisque j'ai perdu » et motets (14.071) (6)
Lotti A. (1677-1740) — Crucifixus (LDPF 111) (21)
Lubeck V. (1654-1740) — Cantates (MC 20.067) (18)
Lully J.B. (1632-1687) — Dies irae (DTX 179) (1)
Miserere (OL-LD 95) (10)
Te Deum (LA 1073) (15)
Machault G. d. (1300-1377) — Messe « Notre-Dame » (270-C-085) (15)
Manchicourt P. d. (1510-1564) — Messe « Quo abilit dilectus tuus » (LD 022) (20)
Mendelssohn F. (1809-1847) — Elie, oratorio (LXT 5000/2) (12)
Saint-Paul, oratorio (PL 8362) (7)
Messiaen O. (né en 1908) — Trois petites liturgies de la présence divine (270-C-075) (15)
Milhaud D. (née en 1892) — Trois cantates sacrées (ARTX 10.001) (22)
Monteverdi Cl. (1567-1643) — Vespro della Vergine (OL-LD 99/100) (10)
Morley Th. (1557-1603) — Trois Motets (MC 20.077) (18)

Mozart W. A. (1756-1791) — Exultate jubilate (30.082) (11)
Kyrie en ré mineur KV 341 (MC 20.036) (18)
Litanies de Lorette KV 195 (OL-LD 108) (10)
Litanies du St Sacrement KV 243 (LD 3.116) (16)
Messe du couronnement KV 317 (16.096) (11)
Messe en ut mineur KV 427 (LDE 3010) (8)
Requiem KV 622 avec liturgie (504/5) (6)
Sonate all'epistola (C-30-S-131) (23)
Palestrina G. P. (1525-1594) — Messe « Aeterna Christi munera » et « Lauda Sion » (LDE 3036) (8)
Messe « Assumpta est Maria » (LFM 42.012) (8)
Messe du Pape Marcel (DTX 213) (1)
Stabat Mater (37.142) (6)
Pergolesi G. (1710-1736) — Stabat Mater (AVRS 6029) (9)
Perotin (XII° siècle) — Sederunt principes (14.068) (6)
Poulenc F. (né en 1899) — Litanies à la Vierge Noire (EFM 42.017) (8)
Stabat Mater (C-35-A-1) (23)
Praetorius M. (1571-1621) — Motet à huit voix (450-TC-043) (24)
Rossini G. 1792-1868) — Messe solennelle FALP 404/5) (19)
Stabat Mater (18.203/4) (11)
Roussel A. (1869-1937) — Psaume 80 (FCX 413) (5)
Scarlatti A. (1660-1725) — Stabat Mater (PL 7970) (7)
Schmitt (né en 1870) — Psaume 47 (FCX 171) (5)
Schubert F. (1797-1828) — Messe en sol majeur (PL 7510) (7)
Messe en la bémol (PL 9760) (7)
Schütz H. (1585-1672) — Motets (LD 02) (20)
Musikalische Exequien (LDE 3039) (8)
Passion selon Saint Matthieu (LD 8029/30) (2)
Psaume 84 (450-TC-043) (24)
Weihnachtshistorie (OL-LD 98) (10)
Stravinsky I. (né en 1882) — Canticum Sacrum (C-30-A-120) (23)
Messe et chœurs sacrés (PL 8630) (7)
Symphonie des psaumes (18.035) (11)
Tansman A. (né en 1897) — Isaïe le prophète (A. 00.317) (3)
Verdi G. (1813-1901) — Quatre pièces sacrées (630.269) (25)
Requiem (FCX 361/2) (5)
Victoria T.L. (1535-1611) — Dix-huit Répons de la Semaine Sainte (33.15/6) (4)

Vivaldi A. (1680-1743) — Beatus Vir (PL 7140) (7)
Salve Regina (MC 20.105) (18)
Gloria (255-C-071) (15)

*
**

Lorsqu'on a étudié cette liste (et même l'ensemble des enregistrements de musique sacrée que nous n'avons pas mentionné ici pour des raisons diverses), on ne peut s'empêcher de remarquer que ce chapitre de l'enregistrement est loin d'être au point. Il reste un très grand travail à faire pour que le disque soit vraiment au service de la musique sacrée telle qu'elle a été définie par l'Encyclique qui a fait l'objet du Congrès International de Paris.

Si les lacunes sont surtout sensibles dans le domaine des différents rites, donc dans celui de la musique liturgique traditionnelle, comme nous l'avons signalé plus haut, elles existent pourtant dans l'ensemble du catalogue. Lacunes de titres d'abord. L'immense production qui s'étage du XIII[e] au XVII[e] siècle, pendant la grande époque de la polyphonie a cappella, est à peine indiquée. On commence à découvrir la musique concertante des XVII[e] et XVIII[e] siècles ; mais, ici encore, les vides sont plus importants que les réalisations. Enfin, le disque devrait être l'occasion de commandes; on espère qu'il prendra conscience du rôle qu'il peut jouer ici.

L'immense domaine des réalisations d'ordre pédagogique (apprentissage du grégorien, des œuvres polyphoniques) est pratiquement inexistant. Il en est de même du chant religieux populaire, dont l'Encyclique récente a établi l'importance et auquel elle a décerné des lettres de noblesse. Au contraire, le domaine de la musique instrumentale sacrée existe bien dans nos catalogues (sonates d'église pour cordes et orgue, pour cuivres) mais il n'est pas présenté comme tel ; on n'a surtout pas entrepris de l'explorer de manière systématique et d'en montrer l'évolution avec les possibilités d'utilisation actuelles. Enfin, beaucoup d'œuvres importantes de musique sacrée sont enregistrées dans des conditions discutables au point de vue spirituel et musical ; il est délicat de citer ici des exemples mais il est bien évident que des réalisations de ce genre doivent être confiées à des interprètes qui sont spirituellement à la hauteur de leur tâche et musicalement qualifiés (un motet de Delalande ne pourrait être bien interprété en Italie par exemple).

Enfin, il faudrait entreprendre une collection d'enregistrements obéissant à des normes spirituelles sûres, des qualifications musicologiques indiscutables et bénéficiant des meilleures interprétations au point de vue musical (les bonnes intentions sont ici plus insuffisantes encore qu'ailleurs). Cette prospection systématique devrait s'accompagner d'études dues à des spécialistes qui situent les enregistrements de façon complète ; le commentaire habituel de disques microsillons dans lequel n'importe quel professionnel de la musique traite des problèmes posés par un enregistrement est ici insuffisant. Un amateur de musique classique ou d'opéra n'est pas nécessairement qualifié pour traiter du sens d'un répons de Victoria, même s'il se trouve connaître assez bien le seizième siècle espagnol ; il n'est que de constater ce qu'on a pu écrire à propos de la messe dite « du Pape Marcel » de Palestrina (certains commentateurs ignorent jusqu'au fait qu'il s'agit d'une messe sur le thème de l'Homme Armé, composée après la condamnation du procédé des chansons profanes par le concile de Trente) pour s'en rendre compte parfaitement.

C'est dans cette perspective que la dernière séance du Congrès de Paris a vu l'annonce d'une collection d'enregistrements d'un type nouveau, « Les Archives Sonores de la Musique Sacrée », dont la réalisation a été entreprise depuis et qui est placée sous l'égide de l'Institut Pontifical de Musique Sacrée à Rome. Il s'agit d'une œuvre de très longue haleine et qui posera certainement de nombreux problèmes, matériels et techniques comme aussi d'ordre purement musical, avant de voir le jour dans les catalogues. Pourtant les principes énoncés et le plan de travail communiqué aux congressistes, les concours éminents de tous les pays qui lui sont d'ores et déjà acquis, permettent d'espérer que nous aurons dans quelques années les débuts d'une série d'enregistrements de musique sacrée vraiment dignes de leur objet. On espère surtout que les nombreuses et belles réalisations existant déjà sur les catalogues actuels pourront y être reprises et se situer dans le contexte spirituel et musical qui est le leur. (26)

Abbé CARL de NYS

(1) Pathé. — (2) Le Chant du Monde. — (3) Philips. — (4) Studio SM. — (5) Columbia. — (6) Archiv-Produktion de la Deutsche Gramophon Gesellschaft. — (7) Vox. — (8) Erato. — (9) Amadeo-Vanguard. — (10) L'Oiseau-Lyre. — (11) Deutsche Gramophon Gesellschaft. — (12)

Decca. — (13) Les Discophiles Français. — (14) Anthologie Sonore. — (15) Ducretet-Thomson. — (16) Lumen. — (17) Supraphon. — (18) Contrepoint. — (19) La Voix de son Maître. — (20) La Boîte à Musique. — (21) Pacific. — (22) Versailles. — (23) Véga. — (24) Telefunken. — (25) RCA. — (26) Tous renseignements 3, rue Garancière, Paris VIe.

REVUE DE PRESSE

PANORAMA DES PUBLICATIONS AYANT DONNE UN COMPTE-RENDU DU CONGRES

ALLEMAGNE	Musica Sacra, (organe officiel de l'Association allemande de Sainte Cécile) n° 10 de 1957 — Herder-Korrespondenz (Fribourg) n° 11 de 1957 — Musik und Altar (Fribourg) n° 2 de 1957 — Der Kirchenmusiker (Berlin) n° 6 de 1957 — Im Dienste der Kirche (Essen) n° 5 de 1957 — Der Mittag (Dusseldorf) 30-7-57 — Gottesdienst. — Kirchenmusik (Munich) p. 179.
ANGLETERRE	Catholic Herald, 12-7-57. The Tablet
ARGENTINE	Psallite, 10-12-57.
AUTRICHE	Singende Kirche, 10-57.
BELGIQUE	Musica Sacra, 9-57 — Questions Paroissiales et Liturgiques, 7-10-57. — De Standaard, 21-7-57 — Het Nieuws Van Den Dag, 12-7-57.
BRESIL	Musica, 15-11-57.
ESPAGNE	Tesoro Sacro Musical, 10-11-57 — Hechos y Diehos.
FRANCE	France Catholique, 19-7-57 et 12-7-57 — Musique Sacrée - L'Organiste, 10-57 — L'Union, 10-57. — L'Art Sacré, 7-8-57. — Musique et Liturgie, 9-10-57. — Opus Dei — La Maison Dieu. — Revue Saint-Cyr, n° 28, 57. — Eaux-Vives, 9-57. — L'Orgue, 10-12-57. — Revue Grégorienne, 10-57.
ITALIE	Vita Nuova (Trieste), 20-7-57. — Corriere Della Sera, 3-7-57 et 6-7-57. — Bollettino degli « Amici del Pontificio Instituto di Musica Sacra » 9-57. — Musica Sacra (Milan), 9-10-57. — Osservatore Romano, 24-7-57 et 8-57. — L'Italia, 16-7-57 et 18-7-57. — Ambrosius.
MEXIQUE	Cantantibus orginis n° 8, 8-57.
PAYS-BAS	De Praestant, 10-57.
PORTUGAL	Presse portugaise, 14-7-57 — Canto gregoriano 9-7-57 — Ora Labora, n°s 4 et 5, 1957.
SUISSE	Le Lutrin.
U.S.A.	The Musart

LE CONGRÈS DE PARIS D'APRÈS LES REVUES

IMPORTANCE

...Ampleur de la participation : quatorze-cents congressistes, plus de quarante nations représentées ; maîtres de chapelle, organistes, compositeurs et musicologeus venus de tous les horizons, s'étaient donné rendez-vous. Le clergé était en majorité, comme il se devait ; religieux et religieuses en nombre imposant; une proportion de laïcs assez notable. Mais le plus digne de remarque fut cet aspect œcuménique que conférait au Congrès la présence de délégués des Eglises d'Orient et des Pays de Missions.

Paul BEILLEVERT de l'Oratoire

(*Musique et Liturgie*)

Que le problème de la musique liturgique, dont l'objet est tout de même assez restreint, ait tenu ainsi en haleine, pendant huit jours complets, plusieurs centaines de participants, voilà un événement digne d'être retenu.

Paul BEILLEVERT de l'Oratoire

(*Musique et Liturgie, sept.-oct.* 1957).

Une disposition de soumisson empressée à la parole inspirée du Souverain Pontife, dans le respect de la hiérarchie des genres de Musique sacrée, rappelé solennellement par l'Encyclique, ne cessa durant dix-huit

mois d'inspirer les laborieux travaux du Comité; on peut également dire qu'elle a été la « dominante » des solennelles assises qui se sont tenues du 1er au 8 juillet.

Fr. Jean CLAIRE, m. b.

(Chronique du Mouvement Grégorien, supplément de sept.-oct. 1957, *à la « Revue Grégorienne ».)*

Si tout ne fut pas absolument parfait dans les détails de cette immense entreprise, la faute en est d'abord au succès même du Congrès, dont le programme alléchant attira les inscriptions en nombre beaucoup plus considérable qu'on n'avait osé l'espérer, ce qui rendit inévitable un certain flottement, en dépit des efforts d'une équipe qui ne mesurait pas sa peine.

Fr. Jean CLAIRE, m. b.

(Chronique du Mouvement Grégorien.)

GENERALITES

La ligne que doit suivre la musique religieuse de l'avenir fut nettement ébauchée par le Congrès, selon les directives de la magistrale Encyclique « Musicae Sacrae Disciplina » de notre Saint Père gl. régnant Pie XII. L'évolution musicale religieuse d'après-guerre, ponctuée par les divers congrès internationaux, nous apparaît fort claire : après le rassemblement initial des forces (1950), ce fut cette fois le démarrage dans une direction précise et saine dont le congrès de Paris donnait le signal pour la musique sacrée. Espérons que les futurs congrès récolteront les résultats salutaires des efforts déployés dans les trois premiers.

Dr J.-P. SCHMIT

(Bolletino degli « Amici del Pontificio Instituto di Musica Sacra »).

...Un côté sympathique du Congrès, fut le comportement des Autorités françaises vis-à-vis du Congrès et des Congressistes. Tant au ministère des Affaires Etrangères qu'à l'Hôtel de Ville de Paris, de Versailles et de Reims, de grandioses réceptions furent organisées en l'honneur des Congressistes... Il y a lieu de souligner particulièrement l'accueil de

M. Pineau, Ministre des Affaires Etrangères qui, d'une parole facile et sympathique, remercia les étrangers d'être venus au Congrès de Paris. Les autorités françaises s'étaient proposées de rendre agréable le séjour des Congressistes étrangers; elles voulaient que personne ne pût retourner dans sa patrie avant de s'être rempli des beautés de Paris et de la « doulce France »; elles y ont pleinement réussi.

(*Tesoro Sacro Musical, Madrid.*)

Tomas de MANZARRAGA

SEANCES D'ETUDES

LES SEANCES DE TRAVAIL : Les diverses séances de travaux ont illustré magnifiquement l'ampleur catholique, le souci pastoral, l'équilibre théorique et pratique de l'Encyclique pontificale...

Cette ampleur et cet équilibre ressortaient de la répartition même des séances qui suivaient pas à pas les divers aspects de la musique sacrée dans l'Eglise traités par l'Encyclique.

(*Questions liturgiques et paroissiales*).

LE CHANT DES EGLISES D'ORIENT : C'est une marque de l'esprit catholique de l'encyclique que d'avoir manifesté pour le chant des Eglises d'Orient un intérêt analogue à celui de l'Eglise Latine. Et c'est l'honneur du Congrès de Paris d'avoir consacré une séance de travail à ces trésors.

J. GELINEAU, s.j.

(*La Maison-Dieu.*)

LES MISSIONS : La plus remarquable des séances d'étude fut peut-être celle qui fut consacrée aux Pays de Missions.

(*Questions liturgiques et paroissiales*).

OFFICES

Evoquant la Grand Messe Pontificale à Saint-Sulpice avec le concours du Mouvement Grégorien français, et ce groupe de 500 petits garçons et

petites filles des écoles, formés au Chant liturgique par la Méthode Ward... et le 2e Concert International au Palais de Chaillot où ces mêmes enfants — dont beaucoup ne dépassaient pas 6 ans — interprétèrent des chants grégoriens et polyphoniques avec tant de justesse et un esprit si profondément liturgique, la revue madrilène *Tesoro Sacro Musical* conclut : Pour nous, ces deux manifestations furent la chose la plus merveilleuse et la plus exemplaire que nous ayons vue et entendue pendant le Congrès.

CHANT GREGORIEN : La séance sur le chant grégorien revêtit toute la solennité qui convenait pour célébrer le « chant propre » de l'Eglise Latine, et comme il se devait dans la capitale du pays qui, par les travaux de l'abbaye de Solesmes et l'action du mouvement grégorien, a le plus fait pour sa restauration. On a d'ailleurs remarqué, dans les diverses messes du Congrès, la perfection et l'aisance dans l'exécution du chant grégorien, signe manifeste du travail accompli.

(*La Maison-Dieu*).

J. GELINEAU, s. j.

CONCERTS

Pour nous, Italiens, ce fut une véritable leçon que cet amour concret de l'orgue que nous avons eu l'occasion de constater à Paris où la fine fleur des musiciens, par tradition et par conviction, fait participer l'orgue à la vie liturgique et considère l'office divin comme la plus haute expression de l'art musical.

Luciano MIGLIAVACCA

(*Musica Sacra, n° 5 Milan*).

Jamais Paris n'avait connu un tel concours des associations chorales et des organistes les plus réputés d'Europe et d'Amérique. Jamais en l'espace de quelques jours, n'avait été déroulé un panorama aussi grandiose de la musique sacrée de Pérotin le Grand et Guillaume de Machaut à Straswinsky et Messiaen.

(*Musique et Liturgie, sept.-oct.* 1957.)

Paul BEILLEVERT de l'Oratoire

Ce qu'on pourrait le plus reprocher aux organisateurs, c'est de s'être peut-être fait illusion sur l'intérêt que la grande Presse, même catholique, porterait d'elle-même à un Congrès international de Musique sacrée; pour faire parler de soi, à défaut de propagande soigneusement orchestrée, il faut brandir un programme de revendications sensationnelles, ... et ce n'était pas le cas; d'où la banalité, voisine du silence, des informations de presse.

(*Chronique du Mouvement grégorien.*)

Fr. Jean CLAIRE, m. b.

Vœux du 3[ème] Congrès International de Musique Sacrée

Le 3e Congrès International de Musique Sacrée, réuni à Paris du 1er au 8 Juillet 1957, *pour étudier les enseignements de l'Encyclique « Musicae Sacrae Disciplina », exprime unanimement à Sa Sainteté le Pape Pie XII son adhésion filiale et fervente à toutes ses directives,*

et émet les vœux suivants :

I. — PRINCIPES

1) *Que, selon les termes de l'Encyclique « Musicae Sacrae Disciplina », la Musique Sacrée se voit confirmée dans la dignité d'*art liturgique privilégié, *et qu'en conséquence le souci de chaque pasteur soit de la maintenir à ce rang en faisant appel à la collaboration fructueuse des ecclésiastiques et des laïcs qualifiés ;*

2) *Que, dans la pratique pastorale, soit effectivement reconnu le primat de la liturgie solennelle et du chant liturgique traditionnel, sur les autres formes de participation au culte public de l'Eglise,*

Qu'en fait, et suivant les prescriptions pontificales, on veille avec le plus grand soin à les maintenir partout où ils sont pratiqués et à les introduire là où ils n'existent pas encore ;

3) *Que les musiciens d'Eglise aient à cœur de respecter le cadre liturgique des Offices, et que, de son côté, le clergé traite la Musique Sacrée avec tout le respect et la dignité voulus, veillant à lui donner dans les Offices la place qui lui revient ;*

4) *Que la louable émulation des compositeurs contemporains de chants sacrés, liturgiques ou simplement religieux, s'exerce dans le sens de la qualité artistique, et ne soit pas seulement guidée par la facilité avec laquelle les chants peuvent être enseignés aux fidèles ;*

II. — CHANT GREGORIEN

5) *Que la primauté du Chant Grégorien, proclamée par l'Encyclique et reconnue par tous, soit effectivement respectée dans la célébration des Offices, sans que cette primauté soit jamais prétexte à éliminer l'art polyphonique partout où il est réalisable ;*

6) *Que soient encouragés les efforts de tous ceux (associations ou personnes privées) qui se sont donné pour tâche de promouvoir l'étude et la pratique du Chant Grégorien et d'en répandre l'usage ;*

III. — CHANT DES EGLISES D'ORIENT

7) *Que, dans les Instituts où la Musique Sacrée est enseignée, on n'omette pas d'informer les étudiants des rudiments de la Liturgie et de la Musique byzantine et orientale ;*

8) *Qu'on apporte un soin particulier, conformément à l'Encyclique « Musicae sacrae disciplina », à rassembler et à enseigner les mélodies traditionnelles des rites orientaux, mélodies dont la survivance est gravement menacée ;*

9) *Que, dans la pratique des chants orientaux, soit déconseillée la recherche d'une polyphonie fondée sur des principes étrangers à leur génie propre et notamment sur les principes de l'harmonie occidentale ;*

IV. — POLYPHONIE

10) *Que l'excellence de la polyphonie, reconnue par l'Eglise, lui mérite de conserver sa place aux côtés du Chant Grégorien, conformément aux directives pontificales ;*

11) *Que le répertoire polyphonique se renouvelle et s'étende par la recherche et l'interprétation d'œuvres, tant anciennes que contemporaines, conformes aux directives pontificales ;*

12) *Que les compositeurs catholiques s'appliquent à la composition de Musique Sacrée conforme aux définitions pontificales, en se tenant à égale distance du pastiche impersonnel et des expériences ésotériques, — et que, de leur côté, les maîtres de chapelle veillent à se tenir au courant de la production contemporaine, et à lui réserver une place suffisante aux côtés de la polyphonie classique ;*

13) *A la suggestion des Compositeurs, le Congrès émet le vœu que les prochaines Assises Internationales inscrivent à leur programme la participation des Compositeurs pour qu'ils aient l'occasion de confronter leurs positions diverses et d'examiner dans quel esprit pourrait être orientée la composition moderne, eu égard aux exigences primordiales de la Liturgie ;*

V. — ORGANISTES, ORGUES ET INSTRUMENTS ELECTRONIQUES

14) *Que les organistes d'Eglise s'efforcent d'acquérir cette vraie et solide formation liturgique qui leur est indispensable pour remplir dignement leur office et satisfaire aux exigences accrues et justifiées du clergé et des fidèles dans ce domaine ;*

15) *Qu'on n'attribue pas aux instruments électroniques, dans leur état actuel, le rôle et la dignité de l'orgue traditionnel qui conserve incontestablement son caractère d'instrument privilégié ;*

16) *Que les facteurs d'orgues s'appliquent à réaliser des orgues à tuyaux qui, par lèur prix, soient à la portée des paroisses modestes : ils leur éviteront ainsi de recourir à des instruments de moindre qualité ;*

17) *Que de leur côté, les ingénieurs et facteurs d'instruments électroniques, poursuivent leurs travaux, afin de mettre au service du culte des instrument dignes en tous points de leur destination ;*

VI. — CHANT POPULAIRE

18) *Que, dans le domaine de la Musique Sacrée, soit toujours sauvegardée la part qui revient au peuple d'après la Tradition de l'Eglise ;*

19) *Que le chant du peuple soit cultivé en respectant la hiérarchie et l'importance des fonctions diverses que lui assigne l'Encyclique, soit :*

a) *la participation du peuple au chant proprement liturgique, lequel est en latin dans la liturgie romaine solennelle, sauf les exceptions mentionnées par l'Encyclique,*

b) *la participation du peuple à l'action liturgique, lors des « messes lues », par des chants bien adaptés et qui seront le plus souvent dans la langue du peuple,*

c) *la participation du peuple aux offices et célébrations non liturgiques par des chants religieux populaires ou cantiques sur des mélodies simples et de qualité,*

d) *en dehors des cérémonies, par des chants populaires d'inspiration chrétienne ;*

20) *Que des musiciens compétents s'adonnent plus nombreux à promouvoir le chant sacré du peuple sous ses différentes formes, selon les invitations de l'Encyclique ;*

VII. — PAYS DE MISSION

21) *Que, dans les territoires de mission, on cultive le chant grégorien comme mode idéal de participation à la liturgie solennelle de rite romain ;*

22) *Qu'on favorise en même temps dans ces territoires l'éclosion de répertoires populaires de style indigène et qu'on évite à cette fin d'y diffuser les chants populaires d'origine et de style étrangers à leur génie propre ;*

23) *Que les Instituts et les Œuvres Missionnaires fassent tout ce qui est en leur pouvoir pour aider à la réalisation de ces vœux ;*

VIII. — STRUCTURES ET ENSEIGNEMENT

Le Responsable Diocésain de la Musique Sacrée

24) *Que le « Responsable Diocésain de la Musique Sacrée », désigné par l'Evêque selon le vœu de l'Encyclique, soit effectivement mis en possession des moyens d'exercer sa mission ;*

25) *Que la Commission diocésaine de Liturgie comporte une sous-commission chargée plus spécialement de la Musique Sacrée, conformément aux directives du Saint-Siège ;*

26) *Que cette sous-commission soit tenue de se réunir périodiquement, et de rendre compte du résultat de ses travaux ;*

Appui aux Maîtres de Chapelle

27) *Que, conformément aux instructions de l'Encyclique, les maîtres de chapelle qui assument la responsabilité du service liturgique et musical dans les cathédrales et autres églises, voient leur fonction efficacement soutenue et — si besoin est — défendue par l'autorité diocésaine ;*

Enseignement dans les Séminaires

28) *Que soit créée, à l'échelon national, une* Ecole supérieure de Musique Sacrée *comportant toutes les études nécessaires à la formation parfaite des professeurs de musique des Séminaires et que les sujets les mieux doués*

Microsillons **33⅓** **Haute Fidélité**



la musique sacrée

BACH

ORATORIO DE PAQUES - CANTATE BWV 200 - Ensemble de Stuttgart, dir. : M. COURAUD.
Coll. PHILIPS-Réalités. C 6 (30 cm).
LA PASSION SELON SAINT-MATTHIEU, intégrale. dir. : W. MENGELBERG.
3 disques 30 cm - boîtier L 3 L 0004.
MAGNIFICAT - CANTATE DE PAQUES - Ensemble de Stuttgart. Dir. : M. COURAUD.
Coll. TRESORS CLASSIQUES. 77.410 (30 cm)
L'ŒUVRE D'ORGUE - Albert SCHWEITZER, orgue.
5 disques 30 cm : 01.208/9 - 01.109/10/11
L'ŒUVRE D'ORGUE - ORGELBUCHLEIN.
Professeur A. HEILLER, orgue.
6 disques 30 cm 00.205/6 - 00.223/4 - 00.275/6

FAURE

REQUIEM - P. ALARIE, sopr. - C. MAURANE, baryton. Dir. : J. FOURNET. 00.669 (25 cm)

MOZART

GRAND'MESSE en ut mineur - Dir. : R. MORALT.
2 disques 25 cm. 00.762/3
MESSE DU COURONNEMENT - MESSE BREVE
Dir. : P. PAUMGARTNER et R. MORALT.
Coll. TRESORS CLASSIQUES. 00.375 (30 cm)
MESSE DE REQUIEM - Dir. : B. WALTER.
Coll. TRESORS CLASSIQUES. 01.251 (30 cm)

PALESTRINA

MESSE DU PAPE MARCEL - MISSA BREVIS
MISSA AD FUGAM - Dir. : P. DE NOBEL.
Coll. PHILIPS-Réalités. **C 3** (30 cm)

VERDI

MESSE DE REQUIEM, dir. : P. van KEMPEN.
2 disques 30 cm. 00.284/5

*

FASTES ET DIVERTISSEMENTS DE VERSAILLES.

Vol. IV : « La Musique et l'Eglise ».
Album L 1 L 0.010 (30 cm)

MUSIQUE LITURGIQUE RUSSE

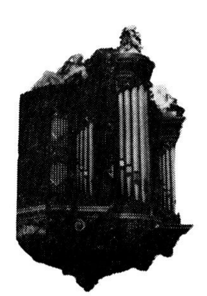
Chœurs de la Cathédrale Orthodoxe Russe de Paris.
Grand Prix 1958 Académie du Disque Français.
Coll. TRESORS CLASSIQUES. 00.402 (30 cm)

MESSE DES SAVANES

Chorale africaine du petit séminaire de Pabré.
76.079 (25 cm)

FISK JUBILEE SINGERS

« Les plus beaux NEGRO SPIRITUALS ».
76.145 (25 cm)







disques

PHILIPS

Photo X - VIOLLET

*soient envoyés pour leur perfectionnement à l'*Institut Pontifical de Musique Sacrée de Rome ;

29) *Que soit désigné dans chaque diocèse un Directeur ayant autorité pour coordonner les études musicales des petits et des grands Séminaires ;*

30) *Que chaque Séminaire soit doté d'un professeur compétent et autant que possible diplômé ;*

Enseignement libre

31) *Que, conformément aux directives de l'Encyclique, tous ceux à qui incombe la responsabilité de l'enseignement libre (Directeurs diocésains, ou de congrégations religieuses, visiteurs, inspecteurs, Directeurs d'Institutions, de Collèges, d'établissements, d'Ecoles) s'appliquent à développer méthodiquement l'enseignement de la Musique Religieuse, tant dans les écoles primaires, que dans les Etablissements Secondaires ou du cadre technique, sous la direction des autorités compétentes ;*

Organisation Nationale des Musiciens d'Eglise

32) *Que, dans les pays où il n'existe pas déjà une organisation des Musiciens d'Eglise, celle-ci soit constituée le plus rapidement possible en liaison avec la hiérarchie et soit invitée à faire connaître au prochain Congrès les résultats de son activité.*

Vœu particulier aux Musiciens Français

33) *Les Musiciens d'Eglise, répondant à l'appel du Saint-Siège, expriment le vœu très instant que le projet de Fédération nationale en cours d'élaboration (chanoine Noirot), soit examiné au plus tôt par la Commission Episcopale compétente, afin que la constitution de cet organisme devienne effective le plus tôt qu'il sera possible.*

IX. — ORGANISATION INTERNATIONALE DE LA MUSIQUE SACREE

34) *Que soit bientôt constituée, avec l'agrément du Saint-Siège, une* Association Internationale de la Musique Sacrée, *s'appuyant sur les diverses organisations nationales.*

Rapports et Communications du 3ème Congrès International de Musique Sacrée

Il ne pouvait être question de donner, dans le présent numéro de la « Revue Musicale », la totalité des communications prononcées durant le Congrès, ce dont nous nous excusons auprès des rapporteurs. Tous ces textes seront d'ailleurs publiés dans les « Actes du Congrès ». Nous avons tenu toutefois à donner ici *in extenso*, la liste des rapports dans leur ordre, chronologique (N.D.L.R.).

— PRINCIPES —

Son. Exc. Mgr MIRANDA Y GOMEZ (Mexique)	*L'Encyclique « Musicae Sacrae Disciplina ».*
R.P. ROGUET, o.p.	*Valeur Pastorale de la Musique Sacrée.*
Mgr ROMITA (Italie)	*Principes de la Législation de la Musique Sacrée d'après l'Encyclique « Musicae Sacrae Disciplina ».*
M. Jacques CHAILLEY	*Le critère historique dans la Musique d'Eglise.*

— ECOLE FRANÇAISE —

M. Norbert DUFOURCQ	*La place occupée par M. R. Delalande dans la musique occidentale aux XVIIe et XVIIIe siècles.*
M. Joseph SAMSON	*Propositions sur la Qualité.*

RAPPORTS ET COMMUNICATIONS DU IIIe CONGRES

— CHANT GREGORIEN —

Son Exc. Mgr MORILLEAU	*Valeur pastorale du Chant Grégorien à la Lumière des Enseignements Pontificaux.*
Dom GAJARD, o.s.b.	*La valeur artistique et religieuse toujours actuelle du Chant Grégorien.*
R.P. SMITS van WAESBERGHE, s.j. (Pays-Bas)	*L'état actuel des recherches scientifiques dans le domaine du Chant Grégorien.*
Dom CARDINE, o.s.b.	*Neumes et Rythme.*
Abbé BIHAN	*Mouvement grégorien en Europe occidentale.*
Rév. MADSEN (U.S.A.)	*Incertitudes et Espoirs du Mouvement Grégorien aux U.S.A.*
Mlle COUTELA (Brésil)	*Mouvement Grégorien au Brésil.*
Fr. OBAMA, o.p. (Cameroun)	*Les Réussites du Chant Grégorien au Cameroun.*
Mgr MONETA-CAGLIO (Italie)	*Etat actuel des recherches concernant le Chant Ambrosien.*
R.P. DELALANDE, o.p.	*De quelques renseignements mélodiques à tirer de manuscrits purement neumatiques.*

— LE CHANT DES ORIENTAUX —

Mgr DUMONT, o.p.	*Diversité des Rites orientaux et enrichissement de la Spiritualité Catholique.*
Prof. WELLESZ (Grande-Bretagne)	*Synthèse des Travaux des « Monumenta Musicae Byzantinae ».*
R.P. DI SALVO (Italie)	*Les traditions musicales des Liturgies orientales et la Musique Byzantine médiévale.*
R.P. DAYAN (Italie)	*Sauvegarde de la Tradition arménienne orientale.*
Dr LEVI (Israël)	*Les Neumes, les Notations bibliques et le chant pro-chrétien.*
Prof. WERNER (U.S.A.)	*Les cantiques des Manuscrits de la Mer Morte et leur survivance dans l'hymnodie des Eglises orientales.*

Dom FORET, o.s.b. (Belgique)	*Les Eglises d'Orient et la Musique moderne.*
R.P. DYKER (Pays-Bas)	*Vestiges d'un style Calliphonique au XIIIe siècle.*
R.P. THOMAS	*Communication sur des manuscrits à notations musicales de l'abbaye grecque de Grottaferrata.*
Prof. ANTONOWYCZ (Pays-Bas)	*Participation des Fidèles au Chant Liturgique en Ukraine.*
Prof. von GARDNER (Allemagne)	*La musique vocale dans le Rite Byzantin.*

— ORGUES ET INSTRUMENTS —

Prof. AHRENS (Allemagne)	*La Liturgie et la Musique d'Orgue.*
Prof. TAGLIAVINI (Italie)	*Le rôle liturgique de l'Organiste des Origines à l'époque classique.*
M. REBOULOT	*L'Organiste liturgique au XXe siècle et sa formation.*
M. DENIS	*Le problème des Instruments électroniques.*
M. MEYER (Luxembourg)	*Problèmes actuels de Facture d'Orgue.*
R.P. FRAILE, o.p. (Espagne)	*L'Orgue liturgique.*
M. Constant MARTIN	*Orgues électroniques d'hier et de demain.*

— LA POLYPHONIE SACREE —

Prof. WOLFF (Allemagne)	*Quelques compositions de l'Ordinarium Missae modernes.*
M. François LESURE	*Les Editions Scientifiques de musique polyphonique.*
R.P. PRIETO, s.j. (Espagne)	*Tendances de la Polyphonie Sacrée contemporaine en Espagne.*
M. Jacques CHAILLEY	*Sélection de disques français de Musique Religieuse.*

Prof. HUCKE (Allemagne)	*Projet pour un dictionnaire de Musique Religieuse catholique.*

— LE CHANT POPULAIRE RELIGIEUX —

Don AGUSTONI (Italie)	*Culte et Chant populaire.*
Abbé KAELIN (Suisse)	*Qualité musicale et Chant populaire.*
R.P. GELINEAU, s.j.	*La valeur catéchétique du Chant populaire.*
Dom HESBERT, o.s.b.	*Structure Grégorienne et Chant en Français.*
Prof. LUEGER (Allemagne)	*Musique populaire au Katholikentag de Cologne.*
R.P. DELALANDE, o.p.	*Un essai de chant de l'Office divin en français.*
R.P. ALEGRIA (Portugal)	*La Musique populaire religieuse au Portugal et la Liturgie.*
R.P. HAYTAS (U.S.A.-Hongrie)	*Le Chant religieux populaire en Hongrie depuis 1932.*
Mme BECLARD D'HARCOURT	*Cantiques folkloriques français retrouvés en Louisiane.*

— PROBLEMES INTERNATIONAUX —

Mgr KOSCH (Autriche)	*Résultats du précédent Congrès International tenu à Vienne en 1954.*
Mgr MAILLET	*La Fédération Internationale des « Pueri Cantores ».*
Mgr ANGLES (Rome)	*Où en est le projet d'Association Internationale de Musique Sacrée ?*
Abbé Carl DE NYS	*Une collection d'Archives Sonores de la Musique Sacrée.*

— LA MUSIQUE SACREE EN PAYS DE MISSION —

Son Em. le Cardinal COSTANTINI	*La Musique Sacrée dans les Missions.*
Abbé SASTRE (Dahomey)	*Le Sacré et la Musique Negro-Africaine.*
Prof. ACHILLE (Haïti)	*Les Negros-Spirituals, Musique Sacrée d'origine populaire.*

R.P. PAROISSIN, m.e.	*Musique d'Asie et enquête sur la Musique Missionnaire en Extrême-Orient.*
R.P. ROZING, s.v.d. (Pays-Bas)	*Aperçu sur la Musique Indonésienne.*
Fr. BASILE (Canada-Afrique du Sud)	*Le Dilemme de la Musique religieuse indigène en Afrique du Sud.*

— *PROBLEMES DE STRUCTURE ET D'ENSEIGNEMENT* —

Son Em. le Cardinal PIZZARDO	*Lettre à Son Exc. Mgr BLANCHET pour l'Enseignement de la Musique dans les Séminaires.*
Son Exc. Mgr ALCINI (Italie)	*L'Enseignement de la Musique Sacrée dans les Séminaires.*
Prof. OVERATH (Allemagne)	*L'Association Sainte Cécile des pays de langue germanique, comme type d'une organisation territoriale pour la Musique d'Eglise.*
Abbé SCHMIT (Luxembourg)	*Une Création de l'Encyclique « Musicae Sacrae Disciplina » le Responsable Diocésain.*
Abbé G. ROUSSEL	*Le rôle exemplaire des Maîtrises de Cathédrales.*
Mlle Odette HERTZ	*Pour que tous nos enfants apprennent à l'école comment chanter à l'Eglise.*
Chan. VYVERMAN (Belgique)	*Les Programmes des Instituts Supérieurs de Musique Sacrée.*
Dom BROCKBERND, o.s.b. (Pays-Bas)	*La Radio, moyen de propagande pour une meilleure Musique religieuse.*

LA MUSIQUE SACREE

SOMMAIRE

I. — PRINCIPES DE LA MUSIQUE SACREE

II. — LA MUSIQUE RELIGIEUSE DE L'ECOLE FRANÇAISE

III. — LE CHANT GREGORIEN

IV. — LE CHANT DES EGLISES D'ORIENT

V. — L'ORGUE ET LES INSTRUMENTS A L'EGLISE

VI. — La POLYPHONIE SACREE

VII. — LE CHANT POPULAIRE RELIGIEUX

VIII. — LA MUSIQUE SACREE EN PAYS DE MISSION

IX. — PROBLEMES D'ENSEIGNEMENT

X. — PROBLEMES INTERNATIONAUX

XI. — DIVERS

LA REVUE MUSICALE

Fondée en 1920 par Henry Prunières

Editions RICHARD-MASSE
7, Place Saint-Sulpice
PARIS-VI°

« LA REVUE MUSICALE » a publié depuis 1952 un très grand nombre de numéros spéciaux très importants allant de 150 pages à 300 pages, presque tous illustrés. Il reste actuellement en vente aux Editions RICHARD-MASSE les titres dont on trouve la liste ci-après. On peut les obtenir en écrivant directement aux Editions, avec tous renseignements les concernant en détail :

	France	Etranger
La littérature française et la musique	1.200 fr.	1.500 fr.
L'Œuvre du XX° siècle	1.200 fr.	1.500 fr.
Erik Satie, son temps, ses amis	1.200 fr.	1.500 fr.
Chronologie Mondiale des principales œuvres musicales entre 1900 et 1950	1.200 fr.	1.500 fr.
La musique et le ballet	1.400 fr.	1.800 fr.
La musique religieuse française	1.200 fr.	1.500 fr.
Bela Bartok, l'homme et son œuvre	1.200 fr.	1.500 fr.
L'Art Instrumental en France des Origines à nos jours	1.200 fr.	1.500 fr.
Autour de Frédéric Chopin	1.200 fr.	1.500 fr.
Mozart - Livre d'or du Bicentenaire	1.600 fr.	2.000 fr.
Martyre de Saint Sébastien de Debussy	1.200 fr.	1.500 fr.
Vers une Musique expérimentale	1.200 fr.	1.500 fr.
Hector Berlioz	1.200 fr.	1.500 fr.

L'abonnement annuel (10 *numéros par an :* 5 *spéciaux et* 5 *carnets critiques*) *est de* 6.000 *francs pour la France et de* 8.000 *francs pour l'Etranger.*

Les anciens numéros de la « Revue Musicale », de 1920 *à nos jours, sont généralement disponibles aux Editions RICHARD-MASSE,* 7, *Place Saint-Sulpice, Paris* (6°).

MELANGES
D'HISTOIRE ET D'ESTHETIQUE MUSICALES

Offerts par ses collègues, ses élèves et ses amis à
PAUL-MARIE MASSON, Professeur Honoraire en Sorbonne



TABLE DES MATIERES

TOME I

BORREN, membre de l'Académie Royale de Belgique, professeur à l'Ecole des Hautes Etudes de Bruxelles.

La chanson « Sur le Pont d'Avignon », au XVIe et au XVIIe siècles, par Simone WALLON, bibliothécaire au Département de la Musique de la Bibliothèque Nationale de Paris.

TOME II

XVIIe ET XVIIIe SIECLES

L'orchestre du Concert Spirituel et celui de l'Opéra de Paris, de 1751 *à* 1800*, d'après « Les Spectacles de Paris »*, par Eugène BORREL, membre du Bureau de la Société Française de Musicologie.

L'Alceste de E.-J. Floquet, par Marie BRIQUET, docteur de l'Université de Paris, attachée au Département de la Musique de la Bibliothèque Nationale de Paris.

A propos des Voyages de Ch. Burney, par Norman DEMUTH, professeur à la Royal Academy of Music de Londres.

L'Art d'accompagner sur la basse-continue, d'après Guillaume-Gabriel Nivers, par Madeleine GARROS, monitrice des travaux pratiques à l'Institut de Musicologie de l'Université de Paris, attachée à la Radiodiffusion Française.

Echos anglais des controverses sur la Musique française et italienne (1700-1750), par Jean JACQUOT, chargé de recherches auprès du Centre National de la Recherche Scientifique.

Notes sur Etienne Moulinié, maître de la Musique de Gaston d'Orléans, par Denise LAUNAY, bibliothécaire à la Bibliothèque Nationale de Paris.

J.-J.-M. Decroix et sa collection Rameau, par Elisabeth LEBEAU, chef du Département de la Musique à la Bibliothèque Nationale de Paris.

André Destouches à Siam, par Renée-Paul-Marie MASSON, bibliothécaire en chef de la Bibliothèque du Conservatoire.

Une partition hollandaise d'Athalie (1697), par Frits NOSKE, professeur d'Histoire de la Musique au Conservatoire d'Amsterdam.

La Musique dans l'éducation des enfants au XVIIIe siècle, par Marc PINCHERLE, président de la Société Française de Musicologie.

L'organiste Pierre du Mage (V. 1676-1751), par Félix RAUGEL, vice-président de la Société Française de Musicologie, chef du service de Musicologie à la Radiodiffusion française.

L'orgue de Barbarie de Rameau, par André SCHAEFFNER, vice-président de la Société Française de Musicologie, membre de l'Académie Royale des Beaux-Arts de San-Fernando à Madrid.

Quelques aspects de la « Querelle des Bouffons » à Bruxelles, par Albert VAN DER LINDEN, bibliothécaire du Conservatoire Royal de Bruxelles.

A propos des chansonniers de Jacques Mangeant (1608-1615), par André VERCHALY, secrétaire de la Société Française de Musicologie.

XIXe ET XXe SIECLES

Quelques lettres inédites de Paul Dukas, par Georges FAVRE, docteur ès-lettres, inspecteur de la Musique dans les Lycées et Collèges de l'Etat.

La naissance d'une musique d'orgue russe vers 1914, par Jacques HANDSCHIN, professeur à l'Université de Bâle.

Albeniz et l'Etat de verve, par Vladimir JANKELEVITCH, maître de conférences à la Faculté des Lettres de Paris.

Max Reger et son œuvre, par Helmuth WIRTH, directeur de la musique de chambre à la Radiodiffusion de Hambourg.



Deux tomes avec reproductions hors-textes, format 17 × 25 *cms. sous couverture deux couleurs — Prix de vente : les deux volumes : France et Etranger* .... 3.500 francs

Les deux volumes sont livrables immédiatement.

RICHARD-MASSE - EDITEURS
7, Place Saint-Sulpice - PARIS VIe

ACHEVE D'IMPRIMER
SUR LES PRESSES DE
L'IMPRIMERIE MODERNE
DE LA PRESSE A PARIS
POUR LE COMPTE DE
« LA REVUE MUSICALE »
EDITIONS RICHARD-MASSE
AVRIL 1958
Dépôt légal: 2e trimestre 1958

Albert RICHARD, *gérant*.



Gérant : Albert RICHARD

France : [redacted] fr. — Etranger : [redacted] fr.

44